

DIE HOFKIRCHE ST. LEODEGAR UND ST. MAURITIUS IN LUZERN

Eine kunstgeschichtliche Monographie

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der hohen Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

vorgelegt von
PETER FELDER
von Entlebuch und Luzern

1958

Birkhäuser AG. Basel

DIE HOFKIRCHE ST. LEODEGAR
UND ST. MAURITIUS IN LUZERN

Eine kunstgeschichtliche Monographie

DIE HOFKIRCHE ST. LEODEGAR UND ST. MAURITIUS IN LUZERN

Eine kunstgeschichtliche Monographie

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der hohen Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

vorgelegt von
PETER FELDER
von Entlebuch und Luzern



1958

Birkhäuser AG. Basel

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät auf Antrag der
Herren Prof. Dr. Joseph Gantner und Prof. Dr. Hans Reinhardt
Basel, den 18. Dezember 1953
Prof. Dr. Edgar Salin
Dekan

Die vorliegende Arbeit erscheint gleichzeitig als Band XVII der von
Joseph Gantner herausgegebenen Schriftenreihe

«Basler Studien zur Kunstgeschichte» im Birkhäuser Verlag, Basel

MEINER LIEBEN MUTTER
IN DANKBARKEIT

INHALT

I. Kapitel: Geschichtliche Einleitung	11
---	----

II. Kapitel: Die alte Hofkirche

1. Die vorromanischen Bauten	17
2. Die romanische Hofkirche und ihre späteren Umbauten . . .	17
a) Einleitung	17
b) Versuch einer Rekonstruktion	18
3. Der Brand von 1633 und die Berufung Jakob Kurrers . . .	29

III. Kapitel: Der Architekt Jakob Kurrer (1585—1647)

1. Einleitung	31
2. Der signierte Einsiedlerplan von 1633	31
3. Das ehem. Novizengebäude in Landsberg a/L. (1611 ff.) . . .	33
4. Kurrers Tätigkeit in Ensisheim (1615 f. und 1618—1632) . . .	34
5. Die Schutzengelkirche in Eichstätt (1617 ff.)	35
6. Das Kollegium in Eichstätt (1624—1627)	40

IV. Kapitel: Baugeschichte der heutigen Hofkirche	43
---	----

V. Kapitel: Beschreibung der Architektur

1. Anlage	49
2. Grundriß	50
3. Westfassade	51
4. Vorhalle	54
5. Seitenfassaden	56
6. Inneres	57

VI. Kapitel: Das Bausystem

1. Einführung	61
2. Beschreibung	63
a) Grundriß	63
b) Längsschnitt	65
c) Querschnitt	65
d) Westfassade	66
e) Hauptportal	67
f) Exkurs zur Meisterfrage der Westfassade	67

3. Wesen und Zweckbestimmung der Quadratur	68
4. Herkunft der Quadratur	69
5. Das Verhältnis der nordischen Künstler zu Vitruv	72
6. Die Maße der Hofkirche	73

VII. Kapitel: Die stilgeschichtliche Stellung der Hofkirche

1. Allgemeine Voraussetzungen	75
2. Der Kirchenbau in Süddeutschland (1550—1650)	76
a) Einleitung	76
b) I. Phase (1580—1600)	77
c) II. Phase (1600—1620)	79
d) III. Phase (1620—1650)	82
3. Stilgeschichtliche Einordnung der Hofkirche	82
a) Besondere Voraussetzungen	82
b) Das Verhältnis zur süddeutschen Architektur des frühen 17. Jahrhunderts	83
c) Italien und das einheimische Formgefühl	87
4. Nachwirken der Hofkirche	90
5. Zusammenfassung und Ausblick	92

VIII. Kapitel: Die Ausstattung

1. Einleitung	95
2. Hochaltar	95
3. Seitenaltäre	97
4. Chorgestühl	100
5. Orgelprospekt	102
6. Chorgitter	104
7. Schluß	105

Anhang

1. Ungedruckte Quellen	109
2. Literaturverzeichnis	109
3. Nachweis der Abbildungen	112
4. Abkürzungen	113

Abbildungen 1—37

VORWORT

Die Luzerner Hofkirche ist das Werk einer suchenden Übergangszeit und besonderer örtlicher Voraussetzungen. Ihre nüchtern-strenge Bauweise vermochte auf die Ausbildung und Entwicklung unserer neuzeitlichen Sakralarchitektur nur unbedeutend einzuwirken. Zudem wurde dieses ernste nachgotische Gotteshaus, das immer eine gewisse Sonderstellung bewahren sollte, wenige Jahrzehnte nach seiner Vollendung von den imposanten südländischen Kirchenbauten des Frühbarock (Jesuitenkirche Luzern u. a.) jählings überschattet. All diese Tatsachen und Umstände mögen die Hauptschuld daran tragen, daß die Hofkirche bis in die jüngste Zeit hinein von der Forschung recht stiefmütterlich behandelt wurde. Doch erschienen mir an diesem Monument allein schon die ungewöhnlichen Ausgangspunkte und die besondere zeitliche Lage sowie die daraus resultierenden baulichen Ergebnisse beachtenswert genug, um ihre kunstgeschichtliche Erforschung und Würdigung in einem größeren Zusammenhange zu versuchen. Gewisse Probleme, die bereits über den Rahmen einer Monographie hinausgreifen, wurden wegen ihrer Neuartigkeit und Aussagekraft trotzdem in die Publikation aufgenommen. Hiezu rechne ich vor allem das bautheoretische VI. Kapitel, das erstmals eine Interpretation des «Vitruuius Teutsch» (1548) bietet. Anderes wiederum hat sich fast zwangsläufig während der Bearbeitung des Objektes herauskristallisiert. So etwa der Versuch einer Rekonstruktion der mittelalterlichen Hofkirche, die für die heutige Anlage in mehrfacher Hinsicht von Bedeutung war, oder die Frage nach der Persönlichkeit des Architekten Jakob Kurrer.

Meinen verehrten Basler Lehrern, Herrn Prof. Dr. Joseph Gantner und Herrn Prof. Dr. Hans Reinhardt, bin ich für ihre rege Anteilnahme am Werden dieser Arbeit zu besonderem Dank verpflichtet. Sodann ließ mir Herr Dr. Adolf Reinle, der Bearbeiter der Luzerner Kunstdenkmäler, wertvolle Hilfe zukommen. Weitere Ratschläge und Auskünfte verdanke ich ferner dem Hochwürdigsten Herrn Stiftspropst zu St. Leodegar, Dr. F. A. Herzog, Herrn Staatsarchivar Dr. Joseph Schmid, Luzern, und Hochw. Herrn Dr. Rudolf Henggeler, Stiftsarchivar von Einsiedeln. Ein aufrichtiges Dankeswort gebührt schließlich Herrn Stadtbaumeister Max Türler, Luzern, der mir sämtliches Planmaterial unentgeltlich zur Verfügung gestellt hat, sowie meinen Freunden Dr. Sigmund Benker, Freising, und cand. phil. Alexander Perrig, Luzern.

An die Drucklegung der Arbeit leisteten in verdankenswerter Weise der Regierungsrat des Kantons Luzern, die katholische Kirchgemeinde Luzern, der Luzerner Stadtrat sowie die Universität und das Kunsthistorische Seminar Basel finanzielle Beiträge, und die Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte hat mehrere Klichees kostenlos ausgeliehen.

Luzern, im Dezember 1957.

Der Verfasser.

GESCHICHTLICHE EINLEITUNG

Alle kirchlichen Stiftungen des Mittelalters sind Ausdruck eines festen und innigen Glaubens an die Heilsbotschaft Christi. Die Stifterpersönlichkeiten waren aber nicht bloß aufs Jenseits gerichtete, heiligmäßige Menschen — ja, es ist sogar bezeichnend, wie ihre im Religiösen gegründete Weltanschauung immer wieder von sehr realen machtpolitischen Erwägungen, Absichten und Ansprüchen durchkreuzt wurde. Dieses wechselvolle, höchst bedeutsame Kräftespiel von Ideen, Gedanken und Gefühlen fand wohl nirgends im mittelalterlichen Geistesleben eine so unmittelbare und eindringliche gestalthafte Durchformung wie in der bildenden Kunst, und hier vornehmlich in der Sakralarchitektur als einer ausdrucksstarken, symbolträchtigen und wandlungsfähigen Kunstform.

Im frühen Mittelalter waren die Klöster die eigentlichen Kristallisationspunkte alles geistig-religiösen Lebens. Durch sie wurde unter anderem das antike Erbe der christlichen Heilslehre einverleibt und so dem Abendlande bewahrt. Materiell durch ausgedehnten Grundbesitz gefestigt und geistig von apostolisch-monastischen Idealen erfüllt, repräsentierten diese Mönchsgemeinschaften über mehrere Generationen hinweg die Macht der Kirche. Von ihrem lebendigen Reformwillen zeugt noch die benediktinisch-zisterziensische Ordensarchitektur, die mit innerer Folgerichtigkeit aus ihrer Zeit heraus ständig neu gestaltet wurde. — Das hohe Mittelalter brachte dann die Lebensform der städtischen Kommune, die vor allem als wirtschaftlich-politische Interessengemeinschaft gedacht war. Im Vergleich zur räumlichen Begrenztheit der Klosteranlage, die in straffer Fügung um ihre Kirche geordnet wurde, ist die mittelalterliche Stadt ein beliebig ausdehnbares, rational schwer faßliches Gemenge von architektonischen Einzelgebilden. In ihrer Mitte erhob sich als neues Sinnbild mittelalterlicher Transzendenz die Kathedrale, deren hochgemute Gestalt in ihrem jähem Himmelsdrang — dabei oft die Grenzen menschlichen Vermögens überschreitend — zu den umgebenden Bürgerbauten in ein wachsendes, inneres Spannungsverhältnis trat. Eine derart gesteigerte Jenseitshaltung konnte nur von kurzer Dauer sein — bald trat Ermattung ein, und es erwachte im Menschen jenes Selbst-Bewußtsein, welches das eigene Ich und die Umwelt von innen her neu erfassen sollte.

Diese wahrhaft gigantische Entwicklung von der Klosterzelle zur Stadtkirche vollzog sich oftmals am gleichen Bauwerk. Ein Beispiel hiefür — seinem äußeren Rahmen nach zwar recht bescheiden — bietet die Baugeschichte der Hofkirche zu Luzern. — Inwiefern das Werden dieser Kloster- und späteren Stadtkirche von den gestaltenden Mächten der Geschichte gelenkt wurde, möge der nachstehende, kurzgefaßte historische Überblick aufzeigen.

Die Anfänge des Benediktinerklosters Luzern liegen noch heute im Dunkel. Zum ersten Mal begegnet uns das «monasterium Luciaria» in einem Schenkungsbrief Pippins (714—768). Das Original dieser Urkunde

hat sich zwar nicht erhalten, doch kennen wir ihren Inhalt aus einer Bestätigung, die Kaiser Lothar I. (795—855) am 25. Juli 840 dem Kloster Murbach abgegeben hat¹. Darnach vergabte König Pippin dem Kloster Luzern fünf freie Männer in Emmen, «ut illud quod ad partem publicam facere consueuerant, ad praedictum monasterium fecissent». Die schuldigen Dienste dieser «homines ingenui» sind genau umschrieben. Von der Provinzialverwaltung befreit, trat Luzern als Reichskloster in unmittelbare Beziehung zum König. Für diese ursprüngliche Selbständigkeit des Gotteshauses im Hof spricht der gesamte Charakter seiner Klosterherrschaft, wie sie auch dem Luzerner Traditionsrodel zugrunde liegt².

Die Gründung unseres Klosters dürfte noch in die erste Hälfte des 8. Jahrhunderts fallen. Über die Heimat der ersten Mönche, die an den Vierwaldstättersee kamen, wissen wir nichts Sicheres. Der ursprüngliche Hauptpatron des Luzerner Klosters scheint der in Burgund hochverehrte Thebäeroberst Mauritius zu sein. Dieser Heilige wird im Stiftungsbrief Wichards (um etwa 860) als erster Patron Luzerns genannt. Mauritius war ebenfalls Altarpatron der ersten Kirche von St. Gallen³. Vielleicht wurde das Hofkloster von hier aus besiedelt. In diese Richtung weist übrigens auch das Patrozinium der den hll. Gallus und Othmar geweihten Pfarrkirche von Kriens, einer der ältesten Gutshöfe unseres Klosters. Erst im 13. Jahrhundert trat in Luzern St. Leodegar als Hauptpatron endgültig an die Stelle des hl. Mauritius. Eine beachtenswerte Parallele hiefür bietet das 727 gegründete Kloster Murbach im Elsaß, das zuerst Mauritius, später aber Leodegar geweiht war⁴. Ist Luzern ein Tochterkloster von Murbach? Wir können dies ebensowenig beweisen. Die Äbte von Murbach haben sich bei ihren späteren Herrschaftsansprüchen nie auf eine Gründung «per filiationem» berufen.

In der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts trat für Luzern eine folgenreiche Wendung ein. Wie aus der Urkunde Kaiser Lothars I. hervorgeht, machte ein gewisser Abt Sigismar von Murbach im Jahre 840 ein formales Recht auf den Besitz des Klosters Luzern geltend. Aus diesem Rechtsakt ergibt sich eindeutig die Herrschaft der Reichsabtei Murbach über Luzern. Der Anfang und die näheren Gründe dieser Oberhoheit sind

¹ J. Hürbin, Murbach und Luzern (mit Faksimile der Urkunde). Jahresbericht für die höhere Lehranstalt zu Luzern, 1896 — QW I¹, Urk. 10, S. 8 ff.

² Vgl. P. Kläui, Die Anfänge des Klosters Luzern und ihre politische Bedeutung. ZfSG 25 (1945), S. 1 ff. — Derselbe, Zur Frage des Zürcher Monasteriums. Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 2 (1952), S. 396 ff. — E. Egloff, Der Standort des Monasteriums Ludwigs des Deutschen in Zürich. Dissertation der Universität Zürich, 1949. Exkurs II: Das Zürcher Monasterium und der Luzerner Rotulus, S. 129 ff. — Die nach Abschluß vorliegender Arbeit erschienene Studie von F. A. Herzog, Anfänge und Schicksale des Benediktinerklosters von St. Leodegar im Hof zu Luzern, Küßnacht 1953, verlegt (wie R. Durrer, Gfd 84 (1929), S. 1 ff.) die Abfassung des Rodels in die Zeit Karls des Großen und Ludwigs des Frommen.

³ Vgl. R. Durrer, Studien zur ältesten Geschichte Luzerns und des Gotthardweges. Gfd 84 (1929), S. 21; und J. Hecht, Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebietes. Basel 1928, S. 8.

⁴ Vgl. A. J. Herzberg, Der heilige Mauritius. Düsseldorf 1936, S. 44.

nicht bekannt. «Jedenfalls verdankte das Vogesenkloster sein Eigentum an Luzern der Gunst eines Karolingerherrschers, wohl am ehesten Ludwig dem Frommen (814—840), haben doch die fränkischen Könige und Kaiser kraft ihrer Kirchenhoheit Schenkungen von Klöstern an andere mächtige Abteien sehr häufig vollzogen⁵.» — Wenige Wochen nach dem Tode Ludwigs des Frommen bestätigte sein Nachfolger Lothar I. dem Kloster Murbach die alten Privilegien in Luzern. Vor allem machtpolitische Überlegungen — die Wahrung der Kaiserwürde und die Sicherung der Reichseinheit gegenüber den Ansprüchen Ludwigs des Deutschen und Karls des Kahlen — mochten hiezu Veranlassung gegeben haben. Luzern blieb aber trotz jenes Filialverhältnisses nach wie vor mit allem seinem Besitztum eine eigene Rechtsgemeinschaft. Lothars Plänen wurde bald ein Ende bereitet. Schon 841 unterlag der junge Kaiser seinen beiden Brüdern, und 843 erfolgte durch den Vertrag von Verdun die Teilung des Reiches. Das Elsaß kam an das Mittelreich Lothars und Luzern an die ostfränkischen Lande Ludwigs. Diese Reichstrennung führte zu einer zunehmenden Entfremdung der beiden Klöster. Murbach erlebte schwere Zeiten, während Luzern sich von der elsässischen Abtei loslöste und seine eigenen Wege ging.

Der Luzerner Traditionsrodel des 9. und 10. Jahrhunderts (Kopie des 11. Jahrhunderts) bildet die erste wichtige Quelle für die Frühgeschichte des Hofklosters. In der 2. Stiftungsnotiz dieses Rodels lesen wir u. a.: «Et quia nuper audivimus opinatissimum virum dei Wichardum in supradictum locum venisse et de redivis suis monasterialibus muris reedificasse omnibusque bonis spiritualibus et carnalibus commodis renovasse⁶.» Nach dem 1. Stiftungsbrief von etwa 860 ließ König Ludwig der Deutsche das Kloster Luzern durch Wichard mit ausgedehntem Grundbesitz beschenken: «Omnem substantiam, quae me contingit de monte, qui Albis vocatur, incipiens a predio meo Lunchunft et omnibus locis circumquaque iacentibus, ex permissione regis, cognati mei, ad ipsum locum contradiidi⁷.» Dieser Priester Wichard, der ein Verwandter des Königs war, stellte sich demnach als Erneuerer an die Spitze des Hofklosters; er berichtet weiter: «Me ipsum illic propter servitium collocavi et tantos monachos, quantos potui, illic congregavi⁸.» Mit dieser Wiederherstellung verfolgte Ludwig der Deutsche offenbar die gleiche Politik wie mit der Erneuerung der Abtei Rheinau und der Gründung des Fraumünsters in Zürich: er wollte die Westgrenze seines Reiches gegen die verbündeten Brüder Karl und Lothar I. sichern⁹. Demgegenüber schien Wichard die religiöse Aufgabe wichtiger zu sein als die ihm zugedachte politische Rolle. Unsere Urkunde berichtet sodann von einem Mönch Alwicus, dem Wichard die Klosterlei-

⁵ K. Meyer, Geschichte des Kantons Luzern. I. Bd., Luzern 1932, S. 166.

⁶ QW I¹, Urk. 9/2, S. 5.

⁷ QW I¹, Urk. 9/1, S. 5.

⁸ Ebenda.

⁹ Vgl. P. Kläui, a. a. O., S. 12; ferner M. Beck, Die Schweiz im politischen Kräftespiel des merowingischen, karolingischen und ottonischen Reiches. Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, NF 50 (1937), S. 295 f.

tung übergab. Wir erhalten dabei unmittelbaren Einblick in das Leben und Wirken der Hofmönche. Zum ersten Mal ist hier auch vom Klostergebäude als «parvum tugurium» die Rede. An diesen ersten Stiftungsbrief schließen sich sechs weitere Schenkungsurkunden an. Darin werden in der Zeit Karls III. (876—887) die Kirche («basilica») und deren Vorhalle genannt.

Von der Mitte des 9. bis ins frühe 12. Jahrhundert dürfte zwischen Murbach und Luzern kein Rechtsverhältnis bestanden haben. Am Ende des 10. Jahrhunderts erfuhr Murbach durch Abt Odilo von Cluny eine nachhaltige Reform¹⁰. Von einem Einfluß dieser cluniazensischen Reformbestrebungen auf Luzern wissen wir nichts. Bernhard Fleischlin nennt noch andere Argumente, die für die damalige Unabhängigkeit des Hofklosters sprechen, und legt überzeugend dar, daß die Wiederherstellung der murbachischen Oberhoheit über Luzern erst im 12. Jahrhundert stattgefunden habe¹¹. Darnach dürfte diese «subjectio» auf Bitten von Abt Erlof im Jahre 1122 durch Papst Calixtus II. erfolgt sein. Die Grundlage hierfür bildete das Diplom von 840. In der Stiftungsurkunde für Goldbach (1135) wird unter den Zeugen der erste uns urkundlich bekannte Propst des Luzerner Klosters, Marquardus, genannt. Die elsässischen Äbte genossen die Gunst der Hohenstaufen; sie wurden geistliche Reichsfürsten, wählten jeweils die Pröpste des Hofklosters und benützten dessen Pfründen zur Versorgung ihres Dienstadels. Luzern vermochte seine verlorenen Freiheiten nicht mehr zurückzugewinnen, aber es «hat ungeachtet seines bescheidenen, durch die Macht ungünstiger Verhältnisse verkümmerten rechtlichen und ökonomischen Bestandes in einem Maße wie kaum eine andere kirchliche Stiftung bestimmend auf die rechtliche und politische Stellung der Eidgenossenschaft eingewirkt»¹².

Das Kloster im Hof blieb weiterhin das natürliche und einflußreiche Zentrum des Dekanates um den See. Diese Landschaft trat nun durch die Erschließung des Gotthardweges und die Gründung der Stadt Luzern zusehends ins Blickfeld der einheimischen Geschichte. Nach Karl Meyer handelt es sich im Falle Luzerns um «eine planvoll errichtete» benediktinische Stadtgründung, die wahrscheinlich zwischen 1178 und 1185 erfolgt ist¹³. Damals war Konrad von Eschenbach, dessen Stammburg bloß zwei Wegstunden von Luzern entfernt lag, Abt von Murbach. Zur gleichen Zeit amtierte sein Bruder Ulrich im Hof als Propst. Es war dies das einzige Mal, daß ein Murbacher Abt und ein gleichzeitiger Luzerner Propst der nämlichen Familie entstammten. Bedeutende Stiftungen erinnern noch an dieses berühmte Brüderpaar: Abt Konrad errichtete in

¹⁰ Vgl. A. Gatrio, Die Abtei Murbach im Elsaß. Straßburg 1895. I. Bd., 5. Kap.: Die Cluniazenser zu Murbach. Die Äbte Werner und St. Odilo von Cluny, S. 172 ff.

¹¹ B. Fleischlin, Studien und Beiträge zur Schweiz. Kirchengeschichte. II. Bd., Luzern 1902, S. 141 f.

¹² B. Fleischlin, a. a. O., S. 125 f.

¹³ K. Meyer, a. a. O., S. 191 ff. — Ders., Über die Gründung der Stadt Luzern. Festgabe Eduard Wymann, Bd. 2 = Historisches Neujahrsblatt, hg. vom Verein für Geschichte und Altertümer von Uri, NF, 1 (1946), S. 3—25.

Luzern 1178 die Leutpriesterei; Propst Ulrich vergabte der Tradition nach seinem Kloster einen vergoldeten Buchdeckel und ein silbernes Reliquienkreuz¹⁴. Unter diesen beiden Eschenbachern wurde, offenbar in Zusammenhang mit der Stadtgründung, eine eigentliche Reform des Luzerner Klosters durchgeführt¹⁵. Ferner gründeten sie gemeinsam mit ihrem Bruder Walter 1185 das Zisterzienserkloster Kappel. «Weniger murbachische als eschenbachische Politik wird den Abt zur Markt- und Stadtgründung Luzern bewogen haben. Die Stadtgründung Luzern sollte auf dem Umweg über Murbach dem Haus Eschenbach Zukunftsmöglichkeiten verschaffen¹⁶.» Luzern entwickelte sich rasch zu einem wichtigen Markt- und Transitplatz. Schon früh begegnet uns hier eine selbstbewußte und tatkräftige Bürgerschaft, die mit großem Geschick die Spannungen zwischen dem Abt von Murbach und dem Vogt zu Rothenburg auszunützen verstand. Die Habsburger, welche durch die Hausteilung von 1232 geschwächt waren, vermochten diese Machtsteigerung vorläufig nicht zu verhindern. Not und Wirren der kaiserlosen Zeit führten die Bürger einander ständig näher. Ein unmittelbarer Niederschlag dieses Solidaritätsbewußtseins ist der Geschworene Brief von 1252¹⁷. Die Rechtsgrundlage, die durch diesen Stadtfrieden geschaffen wurde, sollte für die kommenden Generationen höchste Bedeutung erlangen. «Der Geschworene Brief ist eine der bedeutendsten Stufen im Aufstieg der Stadt von einem herrschaftlichen Passivverband zu einer Aktivgenossenschaft, ja zur souveränen Kommune¹⁸.» Die Herrschaftsgewalt von Murbach war in der Mittelschweiz zu wenig verankert, um sich auf die Dauer gegen diese aufstrebende Stadt behaupten zu können. 1285 mußte der Abt den Bürgern das Versprechen abgeben, daß er das Hofkloster mit allen seinen Eigenleuten, Besitzungen, Rechten, Gerichten und allem Zubehör niemals verkaufen, vertauschen, verleihen, verpfänden oder sonstwie jemandem veräußern werde¹⁹. Damit glaubte sich Luzern einigermaßen sicher vor der gefährlichen Machtpolitik der Habsburger, die damals als murbachische Obervögte bereits die Untervogtei über die Stadt an sich gebracht hatten. — Nicht lange erfreuten sich die Luzerner ihrer errungenen Freiheiten. Zwar bestätigte ihnen Rudolf von Habsburg bald nach seiner Wahl zum König den Geschworenen Brief. Er gab aber damit seine Ansprüche auf die Stadt keineswegs preis. 1291, noch kurz vor seinem Tode, erreichte dieser kühle Berechner und rücksichtslose Tatmensch sein Ziel: Unter seinem Drucke verkaufte Abt Berchthold von Murbach sämtliche Hoheitsrechte über Luzern an das Haus Habsburg. «Kaum dürften die Wege

¹⁴ Beide Werke befinden sich heute im Stiftungsschatz der Hofkirche. Vgl. A. Reinle, Kdm Luzern II, Abb. 139 f.

¹⁵ A. Gatrio, a. a. O., S. 244: «Bei der Gründung und Hebung anderer Klöster durch seine Familie arbeitete Konrad von Eschenbach mit solchem Fleiße an der Hebung seines Klosters Murbach, daß er (1178) aus seinem Konvent eine Kolonie wohlgebildeter Religiösen dem Luzerner Konvent zusenden konnte.»

¹⁶ K. Meyer, a. a. O., S. 210.

¹⁷ QW I', Urk. 667, S. 296 ff.

¹⁸ K. Meyer, a. a. O., S. 271.

¹⁹ QW I', Urk. 1457, S. 671 f.

und Mittel, wodurch die Güter des Gotteshauses zu Luzern von König Rudolf zuhänden seines Hauses ‚bona fide‘ erworben wurden, vom Standpunkte der Gerechtigkeit und der Achtung heilig beschworener Versprechen jemals zu rechtfertigen oder zu beschönigen möglich sein ²⁰.» Einzig in kirchlicher Beziehung blieb das Hofkloster den Äbten von Murbach weiterhin untertan. — Der zähe Widerstand der Bürgerschaft war gebrochen — Luzern wurde Eigenstadt der mächtigsten Dynastie im damaligen Deutschland. In jenem Schicksalsjahr beschworen Uri, Schwyz und Unterwalden ihren Ewigen Bund. Der weitere Verlauf der Ereignisse ist bekannt: 1315 Niederlage der Österreicher am Morgarten (Luzern kämpft noch auf habsburgischer Seite); 1332 verbündet sich unsere Stadt mit den drei Waldstätten; allmähliche Kräftigung dieses Bundes und weiterer Ausbau der kommunalen Rechte; durch den Sieg der Eidgenossen bei Sempach, 1386, wird schließlich Österreich endgültig zur Defensive gezwungen.

Das Kloster im Hof verlor im 14. und 15. Jahrhundert zusehends an Bedeutung, und die klösterliche Disziplin seiner Insassen war nicht gerade die beste, so daß im Sommer 1456 Papst Calixt III. durch Bischof Heinrich IV. von Konstanz das Kloster in ein Kollegiatsstift umwandeln ließ. Im «Propst-Schweigerschen Brief» vom 13. September 1456 wurden die neuen Rechtsverhältnisse genau umschrieben. Das Chorherrenstift St. Leodegar unterwarf sich der vollen Jurisdiktion des Bischofs und hatte die Herren von Luzern als Obrigkeit anzuerkennen. Im Generalauskauf vom 13. November 1479 zwischen dem Stift und der Stadt verzichteten Propst Peter Brunnenstein und sein Kapitel gegen eine Abfindungssumme von 2500 Gulden auf sämtliche Güter und Rechte in und um Luzern. Damit ging für das Stift die letzte Hoffnung auf Wiedererlangung seiner früheren Macht und Herrlichkeit verloren.

St. Leodegar blieb weiterhin das erste Gotteshaus der Stadt und kirchliches Zentrum der Innerschweiz. Seit 1579 erschien in Luzern ein ständiger päpstlicher Nuntius, der bischöfliche Funktionen ausübte. Die Hofkirche wurde so gleichsam Kathedrale dieses Apostolischen Legaten. — Nach den Glaubenskämpfen des 16. Jahrhunderts stellte sich Luzern an die Spitze der schweizerischen Gegenreformation und berief sowohl die Jesuiten (1574) wie die Kapuziner (1583). Am 5. Oktober 1586 beschworen die katholischen Orte in der alten Hofkirche den «Goldenen Bund». Im Jahre 1606 wurde das bischöfliche Kommissariat geschaffen; ein Stifths herr von St. Leodegar bekleidete jeweils dieses wichtige Amt. — Ein strenger Reformwille durchdrang überall das religiöse Leben. Zu dieser ernsten Gesinnung gesellten sich bald die düstern Jahrzehnte des Dreißigjährigen Krieges, die an unserer Heimat nicht spurlos vorübergingen. — Damals wurde die heutige Hofkirche erbaut.

²⁰ B. Fleischlin, a. a. O., S. 175.

II. Kapitel

DIE ALTE HOFKIRCHE

1. Die vorromanischen Bauten

Der Urbau des Hofklosters — jenes «*parvum tugurium*» des 8. Jahrhunderts — muß sehr einfach gewesen sein. Als der adelige Reformpriester Wichard in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts nach Luzern kam, befand sich dieses Gotteshaus offenbar in einem ziemlich verwahrlosten Zustand¹. Nachdem es von Wichard erneuert und mit Gütern ausgestattet worden ist, erscheint es in zeitgenössischen Schenkungsbriefen als «*basilica*», in deren Atrium Rechtshandlungen vorgenommen werden². Über das genauere Aussehen dieser karolingischen Kirche lassen sich einstweilen bloße Vermutungen anstellen. Sicher war sie entsprechend der damaligen Bedeutung des Klosters eine recht bescheidene Anlage, die wahrscheinlich nicht einmal ein Querschiff aufgewiesen hat³. Da mehrere Altarheilige überliefert sind⁴, liegt es nahe, auf Seitenaltäre bzw. Nebenapsiden zu schließen. Vielleicht gibt jene Gruppe der hauptsächlich in Graubünden erhaltenen Saalkirchen mit drei Apsiden für die frühmittelalterliche Anlage im Hof einen Fingerzeig⁵.

2. Die romanische Hofkirche und ihre späteren Umbauten

a) Einleitung

Allen Bearbeitern der heutigen Hofkirche ist immer wieder der noch mittelalterliche Charakter dieses Gebäudes aufgefallen. Besonders der Hauptraum der Kirche gemahnt in seiner Strenge und Klarheit, in seinem gespannten Verhältnis der Höhe zur Breite, geradezu an Bauten des hohen Mittelalters. Zur Erklärung dieses Phänomens müssen wir uns Ursache und Umstände, die zum Neubau der Hofkirche geführt haben, in Erinnerung rufen, denn dieser erfolgte nicht auf Wunsch des Kapitels

¹ Vgl. oben S. 13.

² QW I¹, Urk. 9/2, S. 6: «*Et quicquid exinde pro oportunitate basilice sancti Leodegarii facere decreverint, libera potestate perfruantur faciendi . . . Actum est anno incarnationis domini nostri dclxiii in atrio sepedicte ecclesie . . .*»

³ Die späteren Anlagen der Hofkirche haben ebenfalls kein Querschiff.

⁴ QW I¹, S. 4: «*. . . in honore sancti Mauricii et sociorum eius et sancti Leodegarii martyris et omnium sanctorum . . .*»

⁵ Vgl. J. Gantner, Kunstgeschichte der Schweiz. I. Bd., Frauenfeld 1936, S. 27 ff. und Abb. 18 (vergleichende Tabelle der wichtigsten Dreiapsiden-Säle). Oder haben wir vielleicht in Luzern eine Bereicherung dieses Typus zur Dreiapsiden-Basilika, wie sie damals für Sant' Ambrogio in Mailand gesichert ist und von Hecht (a. a. O., S. 338 ff.) für die wenig ältere Anlage von Rheinau I angenommen wird?

oder der Bürgerschaft, sondern wurde durch eine Brandkatastrophe veranlaßt. Was lag da näher, als wenigstens für die räumlich-liturgische Aufteilung den Altbau zum Vorbild zu nehmen. Der entwerfende Architekt ist sogar noch weiter gegangen, indem er Reste dieses abgebrannten Gebäudes wiederverwendet hat. Die heutige Hofkirche empfing so ihre bauliche Gestalt teilweise von ihrer mittelalterlichen Vorgängerin. Damit stellt sich für uns unweigerlich die Frage nach dem Aussehen dieser Anlage. Für einen Rekonstruktionsversuch bieten sich allerdings wegen der Lückenhaftigkeit der Baugeschichte einige Schwierigkeiten. Da bei der Abfassung vorliegender Arbeit Grabungen nicht möglich waren, sind wir fast ausschließlich auf archäologische Untersuchungen der übernommenen Bauteile sowie auf die Auswertung von zeitgenössischen Bilddokumenten, urkundlichen Zeugnissen und ein paar dürftigen Baufragmenten angewiesen; ferner stützen wir uns auf Analogieschlüsse. — Für den nun folgenden Versuch einer Rekonstruktion des Bauzustandes vor dem Brand von 1633 werden wir möglichst chronologisch vorgehen.

b) Versuch einer Rekonstruktion

Die berühmte Bilderchronik des Luzerner Geschichtsschreibers Diebold Schilling (um 1460—1520) enthält zwei gemalte Ansichten der Hofkirche, die für uns von unschätzbarem Wert sind, weil auf ihnen noch die romanische Doppelturm-Fassade zur Darstellung gelangt ist (Abb. 2) ⁶. Als Schilling seine Chronik niederschrieb, war man eben daran, diese alte Westfassade durch einen Neubau zu ersetzen. Der Chronist bewohnte damals das sog. Rothenburgerhaus (Abb. 14 — Holzhaus im Vordergrund) und konnte von hier aus in südöstlicher Blickrichtung den gesamten Kirchenbau überschauen. Diesem Standort entsprechen jene beiden Buchminiaturen derart genau, daß an ihrer hohen Wirklichkeitstreue keinesfalls gezweifelt werden darf⁷. Die romanische Westfront der Kirche sah demnach folgendermaßen aus: Zwischen zwei, in Aufbau und Gliederung ungleichen Rechteck-Türmen lag (wie hinter der heutigen Westfassade) eine Vorhalle und darüber eine Michaelskapelle unter steilem Pultdach. Der Südturm zählte sechs Geschosse und wurde von einem niedrigen Zeltdach geschützt. Sein zweitoberstes Stockwerk zeigte eine einfache Blendbogen-gliederung. Die Glockenstühle der beiden Türme öffneten sich allseitig in drei rundbogigen Schallarkaden, die von einem blinden Halbkreisbogen umschlossen wurden. Der fünfgeschossige Nordturm enthielt den Wendelstein und trug einen hohen, geschweiften Polygonalhelm aus gotischer Zeit. Seine drei mittleren Geschosse wurden von Lisenen geglie-

⁶ R. Durrer und P. Hilber, Diebold Schilling, Luzerner Bilderchronik 1513. Genf 1932, Tf. 61 und 156.

⁷ «Dem Meister war ein sorgsam beobachtendes Auge gegeben. Selbst unbedeutende Kleinigkeiten entgingen ihm nicht.» J. Zemp, Die Schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architektur-Darstellungen. Zürich 1897, S. 102.

dert⁸. Den Zugang in die Vorhalle vermittelten drei rundbogige Pfeilerarkaden. Die Michaelskapelle wurde durch drei kleine Fenster belichtet.

An diese Westpartie schloß sich ein kurzes, dreischiffiges Langhaus, das auf sämtlichen Bilddarstellungen drei stattliche Seitenschiffsfenster aufweist (Abb. 2 u. 4)⁹. Daraus dürfen wir mit einiger Gewißheit auf drei Langhaus-Joche schließen. Über die Lage der Mittelschiffsstützen sind wir genau unterrichtet. — Nachdem der Luzerner Rat im Herbst 1639 Bruder Jakob Kurrer, den Erbauer der heutigen Hofkirche, mit vielen Dankesbezeugungen aus seinem Amte entlassen hatte¹⁰, ließ er dessen Bildnis von der Hand des einheimischen Malers Kaspar Meglinger an der Westwand des südlichen Seitenschiffes als Erinnerungsmal anbringen (Abb. 1). Auf diesem Meisterbildnis ist ein Grundriß der Hofkirche abgebildet, der sich als eine getreue Wiedergabe des verschollenen Originalplanes entpuppt hat¹¹. Da er mittels blauer und roter Kolorierung die alten und die neuen Fundamente der Kirche anzeigt, leistet er unserer Rekonstruktion wertvolle Dienste. Blau gefärbt und somit alt sind sämtliche Pfeilerfundamente. Bleiben wir vorerst beim ehemaligen Langhaus (siehe Abb. 6 f.). Seine Länge wurde durch drei weitgespannte Arkaden bestimmt und betrug annähernd 24 m. Eine Rekonstruktion, die diese drei Pfeilerfundamente auf sechs kleinere Arkaden ergänzen möchte, indem der neuzeitliche Architekt jeweils bloß das Fundament des zweiten Pfeilers benützt hätte, ist aus folgenden Überlegungen nicht statthaft: Abgesehen von den drei Seitenschiffsfenstern, die deutlich genug auf drei Langhaustravéen hinweisen, würden jene kleineren Arkaden in gar keinem Verhältnis stehen zum Aufriß des Mittelschiffes, dessen Höhenmaß, wie wir noch sehen werden, sich ziemlich genau errechnen läßt; ferner müssen die Seitenschiffe verhältnismäßig hoch gewesen sein, denn der Obergraden erscheint auf allen Abbildungen als eine niedrige Fensterzone; schließlich setzen jene hölzernen Tribünen in den Seitenschiffen, wie sie bereits im

⁸ Vgl. auch das Stifterbild im Propst Vogtschen Urbar von 1496 (StiAL, Ms. 104, fol. 2b; B. Fleischlin und F. A. Herzog, Die Hofkirche zu Luzern. Luzern 1944, Abb. 1). Von St. Leodegar empfohlen kniet Abt Wichard vor der Muttergottes und hält in seinen Händen als Weihegabe das Modell der romanischen Hofkirche, an dem ebenfalls die beiden Westtürme ungleich ausgebildet sind.

⁹ Verzeichnis der wichtigsten bildlichen Darstellungen. Ansichten von Nordwesten: Schilling fol. 53b (R. Durrer und P. Hilber, a. a. O., Tf. 61). Schilling fol. 122b (ebenda, Tf. 156). Miniatur in Rudolf Pfyffers Beschreibung der Jerusalemfahrt von 1584 (Zentralbibliothek Luzern; B. Fleischlin, Die Stifts- und Pfarrkirche St. Leodegarius und Mauritius im Hof zu Luzern. Luzern 1908, Abb. S. 61). Bild in der Kapellbrücke, um 1620 (Abb. 4). — Ansichten von Südwesten: Martinistisch von 1597; die von Zemp a. a. O., S. 254 erwähnte Ansicht in der Abschrift von Heinrich Bullingers Chronik — Zentralbibliothek Zürich, Ms. A 19, fol. 299 — ist eine Kopie nach diesem Stich von Martini. Zeitgenössisches Votivbild mit dem Brand der Hofkirche von 1633. Original in Werthenstein; spätere Variante Zentralbibliothek Luzern (B. Fleischlin, a. a. O., Abb. bei S. 86). — Ansicht von Süden: Schilling fol. 89 b (R. Durrer und P. Hilber; a. a. O., Tf. 116).

¹⁰ Vgl. unten S. 47.

¹¹ In diese Plankopie ist u. a. oben rechts die gleiche Bussole wie auf Kurrers signiertem Einsiedlerplan von 1633 (Abb. 9) eingezeichnet.

14. Jahrhundert aus Platzmangel errichtet wurden, eine entsprechende Spannweite und Höhe der Langhausarkaden voraus. — Der Luzerner Humanist Renward Cysat (1545—1614) spricht in seiner Beschreibung der alten Hofkirche vom «Navis mitt den gevierten Säulen». Die drei Schiffe des Langhauses wurden demnach (wie bei der heutigen Anlage) durch quadratische Pfeiler voneinander geschieden. Aus urkundlichen Überlieferungen geht ferner hervor, daß das Mittelschiff nicht eingewölbt war, sondern eine flache Holzdecke trug. Noch im späteren 16. Jahrhundert plante man die Einwölbung der Kirche. Deren Mauerwerk wurde dann aber von den beizogenen Fachleuten als zu schwach befunden¹².

Das Langhaus der mittelalterlichen Hofkirche ist also in seinen Grundzügen durchaus rekonstruierbar. Woher stammt nun diese ungewöhnliche Raumkonzeption und wie ist sie zeitlich anzusetzen? Um diese beiden Fragen, die für die Erschließung der nächstfolgenden Raumabschnitte die unmittelbare Voraussetzung bilden, zu beantworten, müssen wir nochmals die Westfassade näher ins Auge fassen.

Bei der letzten großen Kirchenrenovation (1909—1914) wurden ein paar eingemauerte romanische Baufragmente zutage gefördert, die heute im Stiftsarchiv aufbewahrt werden. So fand Architekt Wilhelm Hanauer an der Innenseite des Südturms das Eckstück eines Gesimses und einen Gesimsläufer. Das Profil des ersteren setzt sich aus Platte, Wulst, Kehle und Plättchen zusammen. Der Gesimsläufer ist noch etwas reicher profiliert; er besteht aus Platte, Wulst, Plättchen, Kehle und Wulst. Ferner entdeckte Hanauer hinter dem südlichen Pilasterpostament der Westfassade die Basis einer Fenstersäule, deren quadratische Plinthe in gerippten Eckknollen zu einem kräftigen Säulenfuß überleitet, während eine Kehle zwischen zwei Stäben den Übergang zum Schaft vermittelt. Diese Architekturfragmente sind zweifellos Überreste des romanischen Baus¹³. Bar jeglichen Raffinements erinnert ihre derbe, kraftvolle und plastische Formgebung an Werke des 12. Jahrhunderts. — In diesem Jahrhundert also müssen die Westfront und das anschließende Langhaus entstanden sein. Dafür sprechen auch literarische Zeugnisse, die in Verbindung mit Ereignissen aus der Klostersgeschichte noch eine genauere zeitliche Eingrenzung ermöglichen. So nennt um 1150 eine Schenkungsurkunde erstmals die Michaelskapelle, wobei sich ein gewisser Arnold von Rothenburg zu deren Unterhalt verpflichtet¹⁴. Im Jahre 1178 errichteten sodann Konrad und Ulrich von Eschenbach die Leutpriesterei. Konrad war damals Abt von Murbach und sein Bruder Ulrich seit 1171 Propst im Hof¹⁵. In diese Jahre fällt ferner die Stadtgründung von Luzern, mit der wir den Bau der romanischen Hofkirche vor allem in Verbindung bringen möch-

¹² Vgl. B. Fleischlin und F. A. Herzog, Die Hofkirche zu Luzern. Luzern 1944, S. 51.

¹³ In den beiden Türmen der Kirche sind noch weitere Werkstücke sichtbar eingemauert.

¹⁴ QW I¹, Urk. 139, S. 67: «Item iterum quidam Arnoldus de Rotenburg ecclesie nostre predium suum Biggville contradidit pro conservatione capelle sancti Michaelis archangeli, et ut in ea perpetuum lumen ardens permaneat.»

¹⁵ Vgl. oben S. 14 f.

ten. Noch andere Tatsachen und Überlegungen führen zu dieser Datierung in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts. Spätestens 1135 gelangte das Luzerner Kloster erneut unter die Botmäßigkeit von Murbach¹⁶, wo man gerade mit dem Neubau der Kirche beschäftigt war¹⁷. Was lag da näher, als daß Murbach, das in jenen Jahrzehnten einen ungewöhnlichen Aufstieg erlebte, seinen Einfluß auf die Filiale Luzern geltend gemacht hat? Vornehmlich zu einem Zeitpunkt, da zwei gleichgesinnte leibliche Brüder aus der Umgebung der Stadt den beiden Klöstern vorstanden. Nicht bloß Konrad hatte durch seine Abtwürde und als ehemaliger Dompropst von Straßburg unmittelbare Beziehungen zum Elsaß. Auch Ulrich war dieser Kernlande des deutschen Reiches, in der damals ein wahres Baufieber herrschte, persönlich zugetan¹⁸. Ein Oheim der beiden Eschenbacher, Konrad von Geroldseck, bekleidete 1161—1179 das Amt eines Propstes und 1179—1180 sogar die Würde eines Bischofs von Straßburg.

Selbst ohne Berücksichtigung all dieser historischen Zusammenhänge, die für die Baugeschichte der alten Hofkirche gewisse Rückschlüsse erlauben, erinnert uns die durch Schilling überlieferte romanische Turmfassade — eo ipso — an Baugewohnheiten, die im Elsaß beheimatet waren. Dieser Fassadentyp — zwei Westtürme, dazwischen eine Vorhalle (die sich gewöhnlich nach außen in drei Arkaden öffnet) mit Obergeschoß (meist Michaelskapelle) — findet sich mehrmals bei gleichzeitigen elsässischen Kirchenbauten. Besonders prägnante Beispiele hierfür sind die beiden Kirchen St. Fides in Schlettstadt und St. Leodegar in Gebweiler; letztere wurde wahrscheinlich 1182 durch den Murbacher Abt Konrad von Eschenbach gestiftet.

Die Kirche von Murbach hingegen, die von allen elsässischen Bauwerken als Vorbild für Luzern am ehesten in Frage kommt, besaß im Westen keine Turmfassade. Dafür bietet ihr im 18. Jahrhundert zerstörtes Langhaus, das sich anhand einer Zeichnung von Johann Andreas Silbermann (1712—1783) im Denkmalarchiv Straßburg (Abb. 5) einwandfrei rekonstruieren läßt, eine interessante Vergleichsbasis¹⁹. Die Zuverlässigkeit des Bilddokumentes ergibt sich aus dessen Vergleich mit den noch vorhandenen Bauteilen der Kirche²⁰. Nach dieser Vedute war das Langhaus eine dreischiffige, flachgedeckte basilikale Anlage, deren Mittelschiff die beiden

¹⁶ Vgl. oben S. 14.

¹⁷ Für die Baugeschichte von Murbach vgl. E. Fels, *L'église abbatiale de Murbach*. Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art 8 (1929), S. 21—38. — R. Kautzsch, *Der romanische Kirchenbau im Elsaß*. Freiburg i/B 1944, S. 167—182.

¹⁸ Im Jahre 1168 machte er Vergabungen an die elsässische Zisterzienserabtei Pöris.

¹⁹ Auf dem Areal des ehemaligen Langhauses von Murbach liegt heute ein Friedhof, dessen Nord- und Südmauer kaum als Überreste der ehemaligen Seitenschiffswände anzusprechen sind, da sie außerhalb der Mauerflucht der beiden Nebenchöre stehen. — Vgl. auch R. Kautzsch, a. a. O., S. 309: Die Friedhofmauer «ist wohl einmal, unter Wiederverwendung alten Materials, neu aufgeführt worden».

²⁰ Silbermann, der als Historiker eine umfassende Sammlung von Ansichten aus dem Elsaß angelegt hatte, wird sich auch aus archäologischem Interesse um eine möglichst getreue Darstellung bemüht haben.

Nebenschiffe um das doppelte Höhenmaß überragte und beidseits von neun Rundbogen-Fenstern erhellt wurde, während die Nebenschiffe durch je sechs Halbkreis-Fenster ihr Licht empfangen. Die westliche Giebfassade war mit Bogenfriesen und Lisenen verziert, die beiden Nebenfassaden des Langhauses hingegen blieben völlig schmucklos. Höchst bedeutsam ist für uns die Formierung der Arkadenzone, die wie in Luzern drei von quadratischen Pfeilern gestützte Rundbogen zeigt! Zwei Arkaden sind auf der Zeichnung noch sichtbar, die dritte verschwindet hinter jener Wandschräge, die das Dach des nördlichen Seitenschiffes unterfängt²¹. Diese Dreizahl der Langhausarkaden stimmt überein mit den Größenverhältnissen und der zahlenmäßigen Verteilung der Lichter, indem es auf jede Langhaus-Travée zwei Seitenschiffs- und drei Oberlicht-Fenster trifft²². Die Dreifenster-Gruppe ist ebenfalls an der erhaltenen Ostfassade ein wichtiges Gliederungselement. Wenn Dehio die eigentümliche Stellung der Türme über dem Querschiff direkt von Cluny III herleitet²³, so dürfen wir diese Beobachtung dahin ergänzen, daß auch die weiten Langhausarkaden, über denen jeweils drei Oberlicht-Fenster stehen, cluniazensischer Baugewohnheit entsprechen²⁴. So finden sich beispielsweise in Paray-le-Monial ebenfalls drei Langhausarkaden und neun Oberlicht-Fenster. In einem entscheidenden Punkte aber weicht Murbach von den burgundischen Vorbildern ab: Sein Langhaus war nie eingewölbt, sondern flachgedeckt, darin einem Bauideal der deutschen Cluniazenser folgend.

Die Maße des ehemaligen Langhauses von Murbach sind annähernd bestimmbar. Seine Breite und Höhe haben ziemlich genau je 20 m betragen²⁵. Die Länge läßt sich wie folgt errechnen. Nach der Silbermann-Zeichnung lag der Scheitelpunkt der Mittelschiffs-Arkaden etwas höher als derjenige der Durchgangsarkade, die vom nördlichen Seitenschiff zum Querschiff führte und einen lichten Durchmesser von 4 m aufweist. Daraus ergibt sich für das Mittelschiff ein Arkadendurchmesser von ungefähr 5 m oder eine Travéebreite von etwa 6,5 m und somit, im Hinblick auf drei Travées, eine Gesamtlänge von rund 20 m. Die lichten Dimensionen des Langhauses hätten sich demnach wie 1:1:1 verhalten. Lisa

²¹ Für eine derartige Aufteilung des Langhauses ist vielleicht die Kapellkirche in Luzern ein weiteres Beispiel. Ihre ursprüngliche Raumdisposition glaubt man, trotz späteren Eingriffen, noch aus dem gegenwärtigen Bau erschließen zu können. Das Langhaus hat hier im Grundriß ungefähr die nämlichen Proportionen wie dasjenige der romanischen Hofkirche. Ferner sind in jeder Seitenwand ebenfalls drei Fenster ausgespart. — Vgl. auch das Langhaus der romanischen Stiftskirche in Zofingen.

²² R. Kautzsch, a. a. O., S. 174 f., der sechs Joche annimmt, interpretiert die Silbermannsche Zeichnung unrichtig. — E. Polaczek, Denkmäler der Baukunst im Elsaß. Straßburg 1906, S. 18 f. und Abb. 12, errechnet sogar acht Travées; ihre Breite von ca. 4 m würde aber in einem ungewohnten Verhältnis zu dem 20 m hohen Mittelschiff stehen.

²³ G. Dehio, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1887—1901. Textbd. I (1892), S. 577.

²⁴ Murbach war seit dem ausgehenden 10. Jahrhundert Cluny unterstellt.

²⁵ Vgl. R. Kautzsch, a. a. O., Textabb. 141 f.

Schürenberg hegt die Vermutung, daß «für die Maßverhältnisse des Langhauses eine Anlage aus der Zeit um 1000 verbindlich war»²⁶.

Das Langhaus von Murbach war verhältnismäßig kurz bemessen. Aber gerade diese scheinbare Beschränkung verlieh dem Außenbau jene unvergleichliche Kompaktheit der Gestalt und jene kubische Wucht, wie man sie am erhaltenen Chorhaupt noch erleben kann. Ein größeres Laienhaus hätte eine solche Wirkung zweifelsohne abgeschwächt. Die stark überhöhte Vierung mit den beiden Türmen war der Schwerpunkt der architektonischen Komposition — sie bildete gleichsam das Zünglein an der Waage, während zwischen Langhaus und Chor eine Art labiles Gleichgewicht entstand; was der Chor dem Langhaus gegenüber an äußerem Umfange nachstand, machte er durch die stärkere Gliederung seines Baukörpers wieder wett.

Kehren wir nach diesem kleinen Exkurs wieder zu unserer Hofkirche zurück. Ihr Mittelschiff war Murbach gegenüber 1 m breiter und etwa 2 m niedriger; folglich konnten die Arkaden ohne Bedenken weiter gespannt werden. Der Abstand von Pfeilerachse zu Pfeilerachse betrug hier 7,7 m.

Wie hat nun die an dieses Langhaus anschließende Ostpartie der alten Hofkirche ausgesehen? Da dieser Raumabschnitt in späteren Zeiten mehrfach verändert wurde, können wir uns lediglich auf Analogieschlüsse stützen. Als gesichert darf gelten, daß die Hofkirche nie ein Querschiff besessen hat²⁷. Auf das Langhaus folgte unmittelbar der alte Mönchschor, der beidseits von einer Nebenkapelle begleitet wurde. Dieser alte Mönchschor hatte wahrscheinlich ebenfalls Murbach zum Vorbild, dessen Chorgrundriß seinerseits weitgehend mit dem Hirsauertypus übereinstimmt. Auf fast sämtlichen Bilddarstellungen der mittelalterlichen Hofkirche liegen dieser Chor und die beiden Nebenkapellen unter einem gemeinsamen Satteldach (vgl. Schilling u. a.). Der Mönchschor hatte somit (wie Murbach) kein direktes Seitenlicht, und es darf deshalb angenommen werden, er sei durch seitliche Arkaden von den Nebenkapellen her erhellt worden. Ferner trug dieser Chor eine flache Decke, die noch 1585 erneuert wurde²⁸. In Anlehnung an Murbach schlossen wahrscheinlich Hauptchor und Nebenapsiden gerade ab²⁹. Eine Krypta konnte bis jetzt nicht nachgewiesen werden.

²⁶ L. Schürenberg, Der Anteil der südwestdeutschen Baukunst an der Ausbildung des salischen Stiles. Ztschr. für Kunstgeschichte 8 (1939), S. 258. — Nicht unwichtig erscheint uns hier der Hinweis auf jene Gruppe von Kirchenbauten, die nach dem sog. «Einsiedlerschema» im zweiten Drittel des 11. Jahrhunderts gebaut wurden und deren Langhaus-Grundfläche annähernd ein Quadrat ausmacht. Vgl. J. Gantner, a. a. O., I. Bd., S. 132 ff. und Abb. 89.

²⁷ Murbach besitzt ebenfalls kein eigentliches Querschiff. Im Grunde genommen handelt es sich hier um eine Eingangshalle, die wegen der besonderen Lage dieses Gotteshauses zwischen Langhaus und Chor eingeschoben wurde.

²⁸ A. Reinle, a. a. O., S. 131, Anm. 5.

²⁹ Diese Frage kann nur durch Grabung endgültig abgeklärt werden. Vgl. eine noch zu besprechende Miniatur in Schillings Chronik (Abb. 3), die offensichtlich eine Innenansicht der Hofkirche darstellt und den geraden Schluß zeigt.

Zu Anfang des 14. Jahrhunderts machte sich wegen der starken Bevölkerungszunahme der Stadt in der Hofkirche zusehends Platzmangel geltend. Als Notbehelf wurden deshalb hölzerne Emporen in die Seitenschiffe eingebaut³⁰. Im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts erfolgte dann eine erste Erweiterung der Kirche, indem man das Laienhaus und den alten romanischen Mönchschor miteinander vereinigte und ostseits einen neuen Chor anfügte, der 1345 eingeweiht wurde. Dieser in hochgotischen Formen gehaltene Chor erscheint auf allen Abbildungen als schmaler Baukubus, der mit seinem steilen Satteldach, auf dessen First ein spitzbehelmtter Dachreiter saß, den ehemaligen Chor und das Langhaus um ein bedeutendes überragt. Die räumliche Aufteilung des Chores läßt sich am ehesten anhand der Schillingschen Gesamtansicht erschließen³¹. Wir werden kaum fehlgehen, wenn wir auf Grund der vier Seitenfenster und der polygonalen Apside einen dreijochigen Innenraum mit $\frac{5}{8}$ -Schluß vermuten. Als Vorbild kommt in erster Linie der um 1280 vollendete Chor der Luzerner Franziskanerkirche in Frage, wo wir — was kein Zufall sein dürfte — die gleiche Raumdisposition wiederfinden. Nach Kurrers Plan (Abb. 1) müssen der Triumphbogen und die Chorpilaster der heutigen Kirche auf den Fundamenten des gotischen Chores stehen, für dessen Lage und Ausdehnung wir somit ziemlich genaue Fixpunkte besitzen. Der 8 m breite, gotische Chor³² lag innerhalb des heutigen Chors, war etwas kürzer als dieser und dem romanischen Chor (nun Laienhaus) gegenüber um Mauerstärke eingezogen. Sein Aufriß läßt sich in den Grundzügen mühelos rekonstruieren. Er muß dem Chor der Franziskanerkirche sehr ähnlich gewesen sein. Über seine queroblongen Joche spannten sich Kreuzrippengewölbe, deren Seitenschub von außenseitigen Strebpfeilern aufgefangen wurde. In den schmalen Schildwänden waren hohe Spitzbogenfenster ausgespart. Der Zeitlage entsprechend verrieten die architektonischen Einzelformen des Hofchors ein anderes Proportionsgefühl und waren stärker differenziert als beim Franziskanerchor. Da diese Bauformen als Elemente des architektonischen Gerüsts das Raumvolumen des Chors maßbestimmend umgrenzten, mußte sich auch das Verhältnis der lichten Chorbreite zur Scheitelhöhe der Gewölbe analog verändern. Im Laufe der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts nehmen bei uns die Sakralräume ständig an Höhe zu und erwecken damit den Eindruck, als schrumpfe ihr Volumen zusammen. Diesem Entwicklungsvorgang entspricht in der gleichzeitigen Plastik ein intensives Schwinden und «Entwerden» der körperlichen Substanz. Um die Jahrhundertmitte erreichten sowohl Werke der Architektur wie der Plastik ein Höchstmaß an irdischer Entrücktheit. In der alemannischen Schweiz gibt es eine fast lückenlose Folge von Bauten, die eine derartige allmähliche Sublimierung des Kultraumes demonstrieren. Zeitlich gesehen, neigt der gotische Hofchor bereits dem Ende

³⁰ Im «Registrum Custodie» von 1311—1339 ist mehrfach von diesen Emporen als den sog. «bortilin» die Rede. Vgl. QW II³, S. 5—52.

³¹ R. Durrer und P. Hilber, a. a. O., Tf. 156.

³² Der Chor der Franziskanerkirche hat ebenfalls eine lichte Breite von 8 m.

dieser Entwicklung zu. Für seine Raumproportionen bieten die etwa gleichzeitig gebauten Chöre der Klosterkirche Königsfelden, der Zürcher Predigerkirche und der Basler Barfüßerkirche brauchbare Vergleichswerte. So beträgt das Verhältnis der lichten Breite zur Scheitelhöhe in Königsfelden 1 : 2, in Zürich 1 : 2,2 und in Basel 1 : 2,25. Wenn wir den Durchschnitt dieser drei Verhältniswerte für die Proportionierung des Hofchores annehmen, erhalten wir hier bei jener gesicherten Innenbreite von 8 m eine entsprechende Höhe von ungefähr 17 m ³³. — Beidseits des Chors lagen Sakristeien, auf die wir nicht näher eingehen können.

Laienhaus und Chor wurden durch einen Lettner, der zur Zeit des gotischen Chorbaues erstmals urkundlich erwähnt wird ³⁴, voneinander getrennt. Derselbe hatte die nämliche Breite wie das Mittelschiff. Auf seiner Brüstung erhoben sich als plastischer Schmuck ein Kruzifix und die Gestalten der Zwölf Apostel ³⁵. Zu beiden Seiten des Kreuzaltars war die Lettnerwand von zwei Choreingängen durchbrochen.

Im Laufe der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erfolgte eine teilweise Erneuerung und Vergrößerung der Kirche. Wahrscheinlich noch im dritten Jahrhundertviertel wurde die nördlich des ehemaligen Mönchschores gelegene Nebenkapelle, deren Muttergottes-Altar 1231 zum ersten Mal genannt wird ³⁶, in spätgotischem Stil neu gebaut. Die im Jahre 1464 gegründete Mariae-End-Bruderschaft stiftete hieher ein großes Marienfenster mit Szenen aus dem Leben der Muttergottes, das auf sämtlichen Ansichten der Hofkirche wegen seiner stattlichen Ausmaße gleich in die Augen fällt ³⁷. Vor diesem Fenster lag der Friedhof jener Bruderschaft ³⁸. Die Hauptzierde der Kapelle war ein spätgotischer Flügelaltar. Dessen Mittelschrein barg jenes Marientod-Relief, das beim Brand von 1633 gerettet werden konnte und heute auf dem Mittelaltar des nördlichen Seitenschiffes aufgestellt ist (Abb. 33) ³⁹. In Schillings Chronik gibt es eine Miniatur, auf der offenbar das Innere der Hofkirche ziemlich getreu festgehalten ist (Abb. 3) ⁴⁰. Es dürfte nicht Zufall sein, wenn dort ein Flügelaltar er-

³³ Demgegenüber ist der Gewölbescheitel des Franziskanerchores in Luzern bloß 13,7 m hoch.

³⁴ Vgl. «Registrum Custodie» — QW II³, S. 49. — «Er machot òch die kerzen us sechs phunden wachs, die da hanget vor dem krüzù, das obent bi dem kanzel (= Lettner) stat zù Lucerren bi dien zwelf botten.»

³⁵ Da der vor dem Lettner stehende Kreuzaltar «in den Quellen immer als «das hl. Kreuz» erwähnt wird, dürfte er von einem hervorstechenden großen Chorbogenkreuz überhöht gewesen sein». A. Reinle, a. a. O., S. 132. — Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts gab es in der Hofkirche eine «brüderschaft des heiligen Crutzes».

³⁶ Vgl. QW I¹, S. 154.

³⁷ Vgl. StAL, R. Cysat, Collectanea Chronica B 223 a: «Es hatt ouch dise brüderschaft das schön und kostlich fenster by disem Altar darin unsser frawen leben zierlich geschmeltzt in iren kosten machen lassen.»

³⁸ Vgl. StAL, Urkunde F 28: «... sepultura fraternitatis est a foris in cimiterio contigue propre fenestram fraternitatis magnam cum inclausura et tecto a ceteris terris secludatur . . .» — Von diesem Begräbnisplatz aus gelangte man durch ein kleines, überdachtes Portal, das auf den meisten Bildardarstellungen der Kirche wiedergegeben ist, ins Kapelleninnere.

³⁹ Ferner Reinle, a. a. O., Abb. 126.

⁴⁰ Schilling fol. 167; R. Durrer und P. Hilber, a. a. O., Tf. 212.

scheint, der als Hauptstück jenen Schongauerschen Marientod zeigt; ferner steht dieser Altar ebenfalls in einer nördlich des Lettners gelegenen Rechteck-Nische, die als Seitenkapelle zu deuten ist; und schließlich befindet sich in der Nordwand dieser Kapelle ein dreilanzettiges Maßwerkfenster, das obiges Marienfenster darstellt. Auch der Lettner weist gewisse Ähnlichkeiten mit unserer aus literarischen Quellen entwickelten Rekonstruktion auf. Besonders auffallend ist der mächtige Triumphbogen-Kruzifixus, der tatsächlich «obent bi dem Kanzel (=Lettner) stat» und von dem hier lediglich noch der untere Teil sichtbar ist.

Etwa gleichzeitig mit jenen Umgestaltungen in der Marienkapelle verbreiterte man die beiden verhältnismäßig schmalen Seitenschiffe — nach Cysat zuerst das nördliche, dann das südliche⁴¹ — von denen jedes durch drei große spätgotische Maßwerk-Fenster belichtet wurde.

Zu Anfang des 16. Jahrhunderts beschloß die Bürgerschaft eine durchgreifende Erneuerung der Turmfassade. Die beiden Nordwestansichten von Schilling (Abb. 2) geben den Bauzustand unmittelbar vor dieser Veränderung. Das romanische Turmpaar steht zwar noch, doch wird dessen äußere Flucht von den Nebenschiffen bereits überschritten. Der Neubau einer größeren Westfassade schloß sich somit durchaus organisch an jene Verbreiterung des Langhauses an — er bedeutete die konsequente Weiterführung des Bagedankens. Nachdem die romanische Westpartie abgetragen war, erweiterte man die Fundamente der alten Türme außenseits und westwärts um etwa einen Drittel⁴². Auf diesem fundierten Baugrund wurden die beiden neuen Türme in vier gleichhohen Geschossen aufgeführt und mit geschweiften Helmen bekrönt⁴³. Ihre Bauzeit läßt sich an den eingemeißelten Daten ablesen. Der Südturm wurde 1506—1509, der Nordturm 1513—1516 erbaut. Gleichzeitig erneuerte man Vorhalle und Michaelskapelle. Für deren Lage und Ausdehnung besitzen wir genaue Anhaltspunkte: Die beiden Räume wurden an der Außenseite durch das Mittelstück der Westfassade, das um ein wenig hinter der Turmfront lag, begrenzt. Nach unserem Schnitt durch das Südturm-Fundament befindet sich heute der Sockelgurt 21/18 cm ca. 60 cm unter dem Vorplatzpflaster, das ungefähr die gleiche Höhe hat wie der Fußboden der jetzigen Vorhalle. Auf einem zeitgenössischen Stich nach dem Originalriß zur heutigen Westfassade hingegen ist jener Sockelgurt noch sichtbar (Abb. 28). Demnach lag also das Niveau der gotischen Vorhalle bis zum Brand von 1633 etwa 1 m tiefer als nachher⁴⁴. Den plastischen Hauptschmuck der

⁴¹ Vgl. StAL, R. Cysat, a. a. O., A 25 b, ad marginem und B 256 b. — Vgl. auch StAL, Umgeldbuch 1460: «Item 105 lb den steinbrechern und howern von steinen ze brechen und ze howen zu der kilchen.»

⁴² Das Fundament des romanischen Südturmes hat Architekt Hanauer festgestellt.

⁴³ Die beiden Türme wurden nach dem Brand von 1633 wiederverwendet; vgl. unten S. 46 f. und 51.

⁴⁴ Vgl. J. Pl. Segesser und J. Schneller, Das ehemalige Benediktinerstift Luzern in baulicher Beziehung. Gfd 10 (1854), S. 254: «Es kann übrigens dem Baukundigen keineswegs entgehen, daß vor dem Brande der ganze Umfang oder einstige Klosterhof mehrere Schuhe tiefer muß gelegen haben, und daß nachher mittelst des

Westfassade bildeten sieben Heiligenstatuen in Rundbogen-Nischen, die in ihrer Anordnung dem Halbkreis der Vorhallentonne folgten ⁴⁵. Der in den Nordturm eingebaute Wendelstein, welcher zur gotischen Michaelskapelle hinaufführte, ist noch erhalten. Seine oberste Stufe, die etwa das gleiche Niveau hatte wie der Fußboden dieses Kultraums, befindet sich jetzt 2,5 m unter der heutigen Kapelle. Ferner darf als gesichert gelten, daß die gotische Michaelskapelle eingewölbt war ⁴⁶ und sich nach außen in drei Maßwerk-Fenstern öffnete; mit dem Langhaus kommunizierte sie möglicherweise durch eine Arkade. Die Traufe ihres Pultdaches und die mittleren Gesimse der beiden Türme lagen in der gleichen Ebene. Auf der Dachmitte saß (wie beim heutigen Bau bis 1788) ein kleiner Glockenturm. Der obere Dachrand berührte das Frontispiz des Langhauses auf halber Höhe. Dieser Anlehnungspunkt erlaubt einen gewissen Rückschluß auf das Höhenmaß des romanischen Mittelschiffes.

Im 16. Jahrhundert erfuhr sonst die Hofkirche keine nennenswerten Umgestaltungen mehr — man begnügte sich mit der Restaurierung des bestehenden Baubestandes. Gemäß Bestimmungen des «Concilium Tridentinum» wurde 1581 der Lettner durchbrochen ⁴⁷ und 1587 das Allerheiligste auf den Hochaltar übertragen ⁴⁸. 1584 erfolgte eine planmäßige Ausbesserung des gesamten Mauerwerkes ⁴⁹.

Um 1602 wurde schließlich als letzte namhafte Bauarbeit die Benedikts- oder Beatenkapelle an der Südseite des südlichen Nebenchors erneuert ⁵⁰. Nach Cysat habe man «das Chörlein und den Altar verändert, den Raum der Länge (nach Süden) erweitert, zierlich gebaut und schön gewölbt» ⁵¹.

Mauerschutt des alten Kirche und der gebrochenen Clausurgebäude Grund und Boden merklich erhöht wurde. Dies ergibt sich vorerst aus der Ungleichheit der Stockwerke der beiden Türme. Ursprünglich waren die Abstufungen gleich; jetzt hat die untere Etage des linken Turmes 5 oder 6 Quaderlagen weniger als diejenige des Ölbergturmes. Zudem führen zwei Tritt abwärts in den Pfarrhof hinein, was früher nicht der Fall war, und von der Leutpriesterei her bis zum Ölberg ist eine leichte Ansteigung wohl bemerkbar. Endlich hatte die Hofstiege, von den Stiftingshäusern an aufwärts, vor dem Brand bloß 4 à 5 Tritte, wogegen jetzt 15 Staffeln gezählt werden.»

⁴⁵ Von diesen sieben Figuren wurden um 1640 drei an der Nord- und zwei an der Südwand der Vorhalle in Nischen neu aufgestellt. — Vgl. A. Reinle, a. a. O., S. 131: «Die ins Detail gehende Fassadendarstellung auf Martinis Stadtprospekt läßt unter Beiziehung der erhaltenen fünf Figuren nachstehende Reihenfolge rekonstruieren: Von links nach rechts 1. Benedikt, 2. Michael (verloren, aber als solcher deutlich erkennbar und durch die dahinterliegende Kapelle motiviert), 3. Petrus, 4. Madonna mit Kind (eventuell im Wesemlin-Kreuzgang erhalten), 5. Nikolaus ep., 6. Mauritius und 7. Leodegar.»

⁴⁶ Aus der 1574/75 renovierten Kapelle übergab man 1584 den Kapuzinern «alte Werkstücke von Gewölberippen» für ihren Kirchenbau auf dem Wesemlin; StAL, RP 39, 30 a—b.

⁴⁷ Vgl. StAL, R. Cysat, a. a. O., B 224 a: «Ao. 1581 ward der underscheid des Chors und der lüttilchen im hoff, der zu vor gemuret und finster war, mit durchsichtigem ysigem gitter gemacht, ouch der Lettner widerumb ernüwert, gemalet und geziert in der statt kosten.»

⁴⁸ Vgl. StAL, RP 40, 391 a.

⁴⁹ Vgl. StAL, R. Cysat, a. a. O., B 224 a.

⁵⁰ Vgl. StAL, RP 48, 79 b.

⁵¹ StAL, R. Cysat, a. a. O., C 255 a.

Der Martini-Prospekt von 1597 zeigt noch die alte Kapelle, deren Süd- und Westwand jeweils von einem schmalen, hohen Fenster durchbrochen ist. Als der Rat von Luzern 1609 einen Neudruck jener berühmten Stadtansicht in Auftrag gab, ließ er alle inzwischen errichteten wichtigeren Neubauten ergänzungsweise nachtragen⁵². Auf dieser jüngeren Fassung des Martinistichs, die Merian in seine berühmte «Topographia Helvetiae» aufgenommen hat⁵³, ist schon immer das neue, 1602–1606 erbaute Rathaus bemerkt worden. Bei genauerem Hinsehen erkennen wir auch an der Hofkirche entsprechende Nachkorrekturen. So erscheint auf der jüngeren Fassung anstelle der geosteten, alten Benediktskapelle eine nach Süden gerichtete, größere Kapelle, die mit ihrem Chorpolygon über die Flucht des südlichen Seitenschiffes merklich vorspringt.

Die romanische Hofkirche verwandelte sich so im Laufe der Jahrhunderte in ein ziemlich kompliziertes Architekturgebilde, dessen Baugeschichte bereits seinem ersten Erforscher Renward Cysat etliche Rätsel geboten haben dürfte. Von diesem Luzerner Gelehrten gibt es eine mehrfach zitierte und noch unzureichend erklärte Beschreibung der alten Leodegarskirche, die sich mit obigen baugeschichtlichen Ergebnissen weitgehend deckt und deshalb hier, mit einem kurzen Kommentar versehen, unsere Zusammenfassung bilden soll⁵⁴.

Cysat beschreibt die mittelalterliche Hofkirche um das Jahr 1600 folgendermaßen: «Die Kilch hatt 7 unterschiedliche gebüw, eins nach dem andern erbuwen. Das erst und eltest S. Benedicts Capell.» — Die Kapelle wurde erst nach Abfassung dieser Beschreibung neu gebaut.

«Das 2. das größt mittelst theil oder Navis mitt den gevierten Säulen für das Volck gebuwen.» — Das Langhaus brachten wir in Abhängigkeit von Murbach, dessen Bauabschluß, um die Mitte des 12. Jahrhunderts, somit für Luzern einen «terminus post» darstellt.

«Nach dem das 3. war der ersten Mönchen Chor, das theyl glych neben S. Benedicts Capell, vom seel Altar dannen bis an S. Johansen Altar. Da ists erwunden (hört es auf) und der Crützgang daselbs durch nider gangen der zwyfach gsin.» — Es kann hier nur der alte, südliche Nebenchor gemeint sein, der von Cysat deswegen als erster Chor bezeichnet wird, weil der eigentliche alte Mönchschor längst nicht mehr existierte (dieser wurde, wie wir gesehen haben, bereits im 14. Jahrhundert wegen Platzmangels zum Mittelschiff des Langhauses geschlagen). Für eine solche Situierung spricht auch die Lage des Seelaltars, der in Cysats Beschreibung den Ausgangspunkt bildet. Dieser privilegierte Altar besteht noch heute; er ist im südlichen Seitenschiff aufgestellt, als Gegenstück zum Mariae-End-Altar im nordseitigen Nebenschiff (ursprünglich nördlicher Nebenchor). Sein Schrein enthält ein bedeutendes Vesperbild, das vom spätgotischen Seelaltar herkommen dürfte und um 1640 zu einer frühbarok-

⁵² Vgl. ASA 12 (1879), S. 935.

⁵³ Vgl. M. Merian, «Topographia Helvetiae». Frankfurt a/M. 1654, Tf. bei S. 36.

⁵⁴ StAL, R. Cysat, a. a. O., A 25 b ad marginem.

ken Beweinungsgruppe erweitert wurde⁵⁵. An der Südseite dieses «3. theils» lag die Benediktskapelle. Ganz analog dazu befindet sich noch heute der Benediktsaltar neben dem Seelaltar, in der SO-Ecke des südlichen Nebenschiffs.

«Nach dem das 4. der jetzig nūw Chor», der 1345 geweiht wurde, «sampt der Sacristy». — Für diesen Raumteil diene offensichtlich der etwas ältere Chor der Luzerner Franziskanerkirche als Vorbild.

«Nach dem das 5. der Winckel, was unser frawen Altar und Capell begriff.» — Die Erneuerung dieses nördlichen Nebenchors wurde durch die 1464 gegründete Mariae-End-Bruderschaft veranlaßt.

«Nach dem das 6. die absyten am Kilchhoff gegen der Orgel hinab.» — Erweiterung des nördlichen Seitenschiffes in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

«Nach dem das 7. die absyten by dem Crützgang von des kaiser Heinrichs alltar dannen bis zu end des Crützgangs.» — Erweiterung des südlichen Seitenschiffs; ebenfalls zweite Hälfte 15. Jahrhundert. — Darnach fand im frühen 16. Jahrhundert der von Cysat nicht erwähnte Neubau der westlichen Turmfassade statt. Schließlich wurde um 1602 noch die Benediktskapelle erneuert.

Damit erreichte die alte Hofkirche ihre endgültige Gestalt: Sie war eine dreischiffige, flachgedeckte Pfeilerbasilika mit niedrigem Oberlichtgaden und breiten Seitenschiffen. Vom alten Mönchschor erhielt sich lediglich der südliche Nebenchor. Der schlanke, hochgotische Chorbau ragte mit seinem Steildach merklich über das romanische Langhaus und wurde gegen dessen Mittelschiff durch einen Lettner abgeschränkt. Zwischen den noch vorhandenen spätgotischen Westtürmen lagen Vorhalle und Michaelskapelle. Die um 1602 erneuerte Benediktskapelle war vielleicht der Urbau der Hofkirche⁵⁶.

3. Der Brand von 1633 und die Berufung Jakob Kurrers

Als am 27. März des Jahres 1633 Dachdeckermeister Peter Steiner auf Geheiß des Stiftsbauherrn Dr. Johannes Kaiser das Kirchendach bestieg, um Dohlen zu schießen, geriet «durch einen onsorgsamen Schutz» das mit Schindeln eingedeckte Gotteshaus in Brand und war binnen weniger Stunden ein Raub der Flammen⁵⁷. In der Hauschronik des Luzerner Jesuitenkollegiums ist diese Brandkatastrophe eingehend geschildert: «Excitatum est ipso sacro Paschatis die sub septam horam vespertinam luc-

⁵⁵ A. Reinle, a. a. O., Abb. 125.

⁵⁶ Unsere Rekonstruktionszeichnungen (Abb. 6—8), die im Maßstab 1:200 angefertigt wurden, mögen diesen Bauzustand noch besonders veranschaulichen.

⁵⁷ Steiner wurde mit Weib und Kind aus Stadt und Land verbannt, doch im folgenden Jahre vom Rate begnadigt; StAL, RP 63, 398 b und 64, 155 a und b.

tuosum Urbi incendium, quo templum praecipuum annis ab hinc prope 800 D. Leodegario dicatum intra tres horas cum omni ornatu interiore sub-sedit in cineres; probarunt tum cives in magna omnium confusione, Patrum Fratrumque nostrorum industria cum alij restinguendis ignibus manus admoverent, alij tumultuantem turbam in ordinem redigerent, alius SS. Eucharistiam inter volitantes trabes circum aedem sacram ferret et Sanctorum opem respondentibus socijs invocaret. Et habitum pro miraculo, Templum et geminas altissimas turres ita concidisse, ut Canonicorum contiguas aedes relinquerent intactas⁵⁸.» — Die Bürger-schaft von Luzern machte sich sehr rasch an den Wiederaufbau der Kirche (s. unten S. 43 ff.). Zum leitenden Architekten des Neubaus wählte der Rat am 9. Mai Bruder Jakob Kurrer SJ.⁵⁹ Die Hauschronik bemerkt hiezu: «Actum deinde in Senatu de angustiore aede instauranda, cui cum idoneus quaereretur architectus, Fratrem nostrum, Jacobum Curer, huius artis egregie peritum, qui hoc ipso tempore Ensisheimio huc venerat, prae ceteris delegerant, missisque ad R. P. Provincialem literis impetrarunt»⁶⁰.

Bevor wir auf die Baugeschichte der heutigen Hofkirche näher eingehen, möchten wir von diesem Ordensmann und Architekten noch ein knappumrissenes Lebensbild geben, wobei uns vornehmlich der Zeitabschnitt vor 1633 interessiert — die Jahre also, in denen jene Bauten geschaffen wurden, die zur Hofkirche, als dem Haupt- und großen Spätwerk des Meisters, die Vorstufen sind.

⁵⁸ StAL, Liber Historiae Collegii Societatis Jesu Lucernae, S. 156 f. — s. auch Liber Historiae Oeconomicae Collegij S. J. Lucernae, S. 213.

⁵⁹ B. Fleischlin und F. A. Herzog, a. a. O., S. 75.

⁶⁰ StAL, Liber Historiae, S. 157 und Liber Historiae Oeconomicae, S. 213.

III. Kapitel

DER ARCHITEKT JAKOB KURRER (1585—1647)

1. Einleitung

Jakob Kurrer erblickte im Jahre 1585 in Ingolstadt das Licht der Welt. Er absolvierte dort in jungen Jahren eine Maurerlehre und trat am 17. Januar 1611 in die Gesellschaft Jesu ein. Seine Tätigkeit als Architekt fällt in die düsteren Jahrzehnte des Dreißigjährigen Krieges. Es waren verworrene, von konfessionellen und politischen Spannungen erfüllte Zeiten, die zur Entfaltung der Künste wenig Raum boten. Die kirchliche Architektur Deutschlands schwankte damals unsicher zwischen Mittelalter und Neuzeit; an bedeutenden Vorbildern der eigenen, nahen Vergangenheit fehlte es, und zu den neuen Ideen und Kunstidealen, die vom führenden Süden her eindringen, verhielt man sich noch eher zurückhaltend. Es waren Jahre der inneren Gärung und des Umbruchs. — Nach dem großen Kriege sammelten sich die schöpferischen Kräfte ein letztes Mal zu umfassenden Leistungen. Ein neues Zeitalter hob an — ein neuer Stil wurde geboren. Jakob Kurrer erlebte diese Wende nur noch in ihren Anfängen. Beim Friedensschluß von 1648 war er bereits tot. Dafür erfuhr er mehrmals die Gefahren und Schrecken des Krieges am eigenen Leibe. Über Kurrers Schaffen stand ein Unglücksstern. Manche seiner Entwürfe gelangten nie zur Ausführung, angefangene Bauwerke blieben unvollendet liegen, wurden zerstört oder sonstwie durch spätere Veränderungen entstellt.

Es ist recht schwierig, die übriggebliebenen Bruchstücke dieses Lebenswerkes zu einem ansprechenden Gesamtbilde zusammenzufügen. Wenn wir uns aber vergewissern, wie stark die nordische Architektur des frühen 17. Jahrhunderts — als einer aussagekräftigen Übergangsphase — an der Begründung und Erneuerung jenes umfassenden Stils mitbeteiligt war, glauben wir diese Mühe nicht scheuen zu dürfen. Dabei möchten wir einstweilen auf eine strenge Werkchronologie verzichten und für die Beschreibung und die Würdigung der mutmaßlichen Entwürfe und Bauten von Kurrer dessen signierten Einsiedlerplan von 1633 heranziehen¹; dieser möge gleich zu Anfang behandelt werden. Weitere Helferdienste zur Abklärung von Meisterfragen leistet uns sodann die Architektur der Hofkirche.

2. Der signierte Einsiedlerplan von 1633

Als Bruder Jakob Kurrer 1633 in Luzern weilte, wurde er von Abt Plazidus Reimann nach Einsiedeln berufen, um für den beabsichtigten Neubau des dortigen Klosters einen Entwurf auszuarbeiten². Zu diesem nicht

¹ Die Tatsache, daß es sich hier um den einzigen, bis jetzt für Kurrer eindeutig gesicherten Bauriß handelt, dürfte dieses methodische Vorgehen rechtfertigen.

² Vgl. IV. Kapitel: Baugeschichte, S. 44.

ausgeführten Projekt hat sich im Stiftsarchiv Einsiedeln ein kolorierter Pergamentplan erhalten (Abb. 9). Das Blatt mißt 90 x 58,5 cm und trägt die Überschrift: «Grundt Riß des neuen Gebeüs daß Erste Gaden» — unten links die Signatur «Jacobuß Churrer soctis Jeßu Anno 1633». Ferner sind unten rechts eine Bussole, der Maßstab und ein Werkschuh eingetragen. Der in schwarzer Tusche gezeichnete und mit mehreren Farben lavierte Plan sah neben den projektierten Neubauten, die rot gefärbt sind, die teilweise Übernahme der mittelalterlichen, hier blau kolorierten Klosterkirche vor. Das dreischiffige untere Münster mit der Gnadenkapelle gedachte der Architekt zu belassen³. Der Standort dieser desaxierten, an zwei südseitige Pfeiler angebauten Kapelle wurde auf dem Plan mittels aufgeklebter Goldfolien markiert. Damit sollte offensichtlich die kultische Bedeutung der unscheinbaren Cella innerhalb der Gesamtanlage hervorgehoben sein. In dieser ungewöhnlichen Auszeichnung lebt noch etwas von der Kraft mittelalterlicher Farbsymbolik. Im dreischiffigen oberen Münster wurden bloß die beiden östlichsten Joche erneuert. Der anschließende Mönchschor war als dreijochiger Saal mit Rundapsis projektiert. Eine umfassende Neugestaltung der Kirche hatte demnach Kurrer nicht angestrebt. Wieweit er dabei Wünsche seines Bauherrn zu berücksichtigen hatte, wissen wir nicht.

Wenn der entwerfende Architekt sich nicht scheute, Teile der mittelalterlichen Klosterkirche seinem Neubau einzuverleiben (was übrigens in jener Zeit nichts Ungewöhnliches war), so darf dieses Klosterbauprojekt deshalb nicht einfach als phantasielose, ängstliche Kompromißlösung bewertet werden. Es handelt sich im Gegenteil um den für damals recht beachtenswerten Versuch, eine einheitlich durchgestaltete klösterliche Gesamtanlage zu schaffen. Durch die teilweise Übernahme der alten Kirche und der Klostermauer war zwar von vorneherein die Möglichkeit einer strengsymmetrischen Gesamtdisposition ausgeschlossen. Trotz dieser Beschränkung erreichte der Architekt eine gewisse symmetrische Entsprechung der Nord- und der Südhälfte, indem er den südlichen Klosterhof mit seinen Angebäuden der Kirche als Äquivalent gegenüberstellte. Auf der Mittelachse dieser zwei Baukomplexe folgen ostwärts die beiden, in Form eines lateinischen Kreuzes angelegten Hauptwohntrakte. Wahrscheinlich ist diese Kreuzförmigkeit nicht bloß das Ergebnis praktischer Überlegungen, sondern hat zudem symbolische Bedeutung. Beidseits des Längstraktes jener Wohngebäulichkeiten liegen die Klostergärten, die jeweils in vier Parzellen aufgeteilt sind.

Dieses Projekt einer nach künstlerischen Prinzipien einheitlich durchgeformten Gesamtanlage barg neue, in die Zukunft weisende Gedanken. Was sich bei Kurrer noch vorwiegend im Grundriß, oder besser gesagt auf dem Papier, abspielte, hat zwei Generationen später der Vorarlbergermeister Caspar Mosbrugger mit innerer Folgerichtigkeit zu Ende gedacht und realisiert, indem er die Klosterkirche beherrschend ins Zentrum der Anlage schob und die symmetrischen Entsprechungen jetzt auch

³ Vgl. L. Birchler, Kdm Schwyz I, Abb. 5: Stich von Martinus Martini (1601), der das Innere des unteren Münsters wiedergibt.

im Aufriß beobachtete, um so dem Ganzen die Wirkung eines ausgewogenen Kräftespiels von gegenseitig abgestuften Gebäudekuben zu verleihen.

Jakob Kurrer war ein typischer Werkmeister-Architekt. Seine Pläne sind exakt konstruierte, maßstäbliche Entwürfe, die in erster Linie den ausführenden Bauleuten als Werkrisse zu dienen hatten. Flüchtig hingeworfene Skizzen zur Erfassung von momentanen, architektonischen Ideen, deren praktische Verwirklichung nicht im Vordergrund steht, dürften Kurrers erdenfesten Wesensart fremd gewesen sein.

3. Das ehem. Novizengebäude in Landsberg a/L. (1611 ff.)

Der erste Auftrag, den Kurrer nach seinem Eintritt in den Jesuitenorden 1611 erhielt, war der Bau des Noviziates zu Landsberg; von 1612 an assistierte ihm Bruder Stephan Huber⁴. — Der erhaltene originale Grundriß-Plan in der Bibilothèque Nationale in Paris, H. 39 cm und B. 50 cm, ist in schwarzer Tusche gezeichnet⁵. Wiederum sind Maßstab und Bussole angebracht; oben links zudem die Erläuterungsüberschrift: «Quae rubro colore tincta sunt, ad novum aedificium spectant: quae nigro, ad vetus aedificium». Rot gefärbt und somit neu projektiert waren der als «Contignatio Superior» bezeichnete Osttrakt und die kleine rechteckige «Aula» am polygonalen Chorhaupt der Kirche. Die handschriftlichen Vermerke sind in ihrem Duktus den Schriftzügen auf dem Eichstätter Plan, der sich eindeutig Kurrer zuweisen läßt, sehr verwandt. — Das ehem. Landsberger Novizengebäude ist ein anspruchsloser Zweckbau. An das «Currerium commune», das in der Mitte von einem «Ambulacrum» durchkreuzt wird, legt sich eine Folge gleichgroßer Rechteck-Räume. Der langgestreckte dreigeschossige Gebäudetrakt schmiegt sich (ähnlich wie die Luzerner Hofkirche) dem leicht ansteigenden Bau-terrain an. Seine unregelmäßig verteilten Fensteröffnungen werden von aufgemalten Zierrahmen umschlossen. Das kräftig profilierte Traufgesims unterfängt ein steiles Satteldach, das mit kleinen Lukarnen besetzt ist.

Im Jahre 1614 begab sich Kurrer nach Rheinau, wo er in Gemeinschaft mit Pater Balthasar Cavasi Baupläne für ein neues Konventgebäude entwarf. Das Projekt gelangte jedoch nicht zur Ausführung, und die Pläne sind verschollen⁶.

⁴ Vgl. J. Braun, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. Freiburg i/Br. 1908/10, II. Teil, S. 151.

⁵ Bibliothèque Nationale Paris, Cabinet des Estampes, Sig.: H d 4 a.

⁶ Vgl. E. Rothenhäusler, Baugeschichte des Klosters Rheinau. Dissertation der Universität Zürich. Freiburg i/B 1902, S. 75.

4. Kurrers Tätigkeit in Ensisheim (1615 f. und 1628—1632)

Im Jahre 1615 wurde Bruder Jakob nach der neugegründeten Niederlassung in Ensisheim beordert. Über seinen dortigen Aufenthalt, der ihn etwa zwei Jahre lang festhielt, sind wir nicht näher unterrichtet. — Vielleicht hat Kurrer damals die dem Rathaus gegenüberliegende, ehemalige Jesuitenkirche erbaut⁷. Eigentlich handelt es sich hier lediglich um einen einfachen Bet- und Predigtsaal, der offenbar nur als Übergangslösung geplant war und bei Gelegenheit durch eine stattlichere Anlage ersetzt werden sollte⁸. Das Innere des Gotteshauses wurde durch spätere Umbauten arg entstellt und ist heute in künstlerischer Hinsicht von geringem Interesse. Einzig die der Straße zugekehrte Hausteinfassade hat ihren ursprünglichen Charakter im wesentlichen bewahrt. Die breite Schauwand wird von einem niedrigen, schwachverkröpften Gebälk in zwei Geschosse zerlegt und nach der Horizontalen durch schmale Pilaster in fünf Achsen aufgeteilt, wobei die mittlere etwas breiter ist als die übrigen, unter sich gleichen Seitenachsen. Das Erdgeschoß, welches auf einem gedrungenen Wandsockel ruht und fünf gerahmte Rundbogen-Fenster zwischen toskanischen Pilastern aufweist, ist ein wenig höher als das von ionischen Pilastern gegliederte Obergeschoß, dessen zwei kleine, giebelbekrönte Figurennischen zwischen drei (jetzt vermauerten) rundbögigen Lichtern stehen. Das steile Satteldach wurde später (wahrscheinlich nach einem Brand im Dreißigjährigen Krieg) zurückgesetzt, wodurch die Fassade an bildmäßiger Geschlossenheit viel eingebüßt hat. — Wir verzichten hier auf eine eingehendere Analyse dieses Bauwerkes, möchten aber die mögliche Autorschaft Jakob Kurrers genannt haben. Kurrer war der einzige Jesuitenarchitekt, der für Ensisheim im frühen 17. Jahrhundert bezeugt ist. Ähnlichkeiten zwischen obiger Fassade und den Bauten in Eichstätt und Luzern sind durchaus vorhanden. Schon rein äußerlich begegnen wir hier wie dort dem nämlichen Formenapparat. Daneben finden sich aber vor allem zahlreiche innere Beziehungen. Die Bauideen wurden jeweils auf ähnliche Weise realisiert: So sind beispielsweise die Fassadenwände noch nicht plastisch durchgeformt — gegenüber der ihnen bloß aufgelegten architektonischen Gliederung wirken sie fast indifferent; mit diesen Bauelementen wird auch noch kein funktioneller Ausdruck von einem Tragen und Lasten erzeugt; ferner sind Wiederholung und Reihung beliebt, während einheitlich durchgehende Proportionen fehlen, usw.

Jakob Kurrer weilte 1628—1632 ein zweites Mal in Ensisheim, wo er das neue Kollegium errichtete⁹. Als man im Jahre 1632 für den geplanten Kirchenbau bereits alles notwendige Material herbeigeschafft hatte, wurde dieses Projekt wegen des Schwedeneinfalles vereitelt.

⁷ Die Kirche dient zur Zeit dem reformierten Gottesdienst.

⁸ Vgl. Die erste Jesuitenkirche in Luzern, wo eine ähnliche Situation vorliegt; Reinle, a. a. O., S. 304.

⁹ Das Gebäude wurde später vollständig umgebaut und dient seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert als staatliches Gefängnis. Vgl. Baquol und Ristelhuber, Dictionnaire du Haut et Bas-Rhin. Strasbourg 1865, S. 127 f.

5. Die Schutzengelkirche in Eichstätt (1617 ff.)

Die Schutzengelkirche in Eichstätt wurde 1617 bis 1620 erbaut und im Jahre 1622 eingeweiht¹⁰. Als die Schweden 1634 Eichstätt eroberten, steckten sie die Kirche in Brand. Durch den Einsturz des Langhausgewölbes erlitt das Gebäude damals schwere Schäden. Da es in jenen stürmischen Zeiten sowohl an Baueifer wie den erforderlichen Mitteln mangelte, dachte man einstweilen nur an die dringlichsten Restaurierungsarbeiten. Erst 1662 war das Gotteshaus wiederhergestellt. Nach 1717 wurde sein ernster Innenraum durch eine lichte Stuckverkleidung, virtuose Dekengemälde und eine neue, prunkvollere Ausstattung dem vorherrschenden Zeitgeschmack angepaßt, während man das Äußere unverändert ließ.

Die Meisterfrage der Schutzengelkirche ist immer noch umstritten, da uns sowohl Diarien und Baurechnungen als auch für die Jahre 1617 und 1618 die offiziellen Kataloge über die Mitglieder der Ordensprovinz fehlen. Kurrers Nekrolog berichtet zwar ausdrücklich: «*Collegia duo Eystadiense cum suo templo et Ensisheimianum a fundamentis erexit.*» Es ist dies der einzige urkundlich überlieferte Architektenname zum Bau der Schutzengelkirche. Ohne diese Notiz auf ihre Richtigkeit nachzuprüfen, hat man das Bauwerk, zum Teil recht willkürlich, anderen Meistern zugeschrieben¹¹. Jakob Kurrer blieb ein wenig bekannter Architekt, dessen Hauptwerk in Luzern für die Eichstätter Meisterfrage nie herangezogen wurde. — Bevor wir auf dieses Problem näher eingehen, möge die Architektur der Schutzengelkirche kurz beschrieben und charakterisiert werden, wobei wir von allen späteren baulichen Veränderungen absehen wollen.

In der grundrißlichen Anlage folgt die Kirche dem bekannten Dillinger-Schema (Abb. 10)¹². Auf ein schmales Vorjoch, das beidseits von einer Wendeltreppe begrenzt wird, folgen drei weite Langhaustravéen mit Seitenkapellen zwischen eingezogenen Strebepfeilern. Der einjochige Chor ist dem Langhaus gegenüber unmerklich eingezogen, schließt mit einer halbkreisförmigen Apside und wird von zwei doppelgeschossigen Sakristeien flankiert. An die südliche Sakristei lehnt sich der Glockenturm an. — Die Aufrißgliederung erinnert in den Grundzügen ebenfalls an die Studienkirche in Dillingen. Im weiträumigen Inneren stehen vor den Strebepfeilern auf hohem Sockelgeschoß glatte Kompositpilaster, die ein schwach verkröpftes Gebälk tragen, das um die Chorapsis herumgeführt ist. Während sich über das Langhaus eine mächtige Stichkappentonne spannt, sind die Seitenkapellen mit Quertonnen eingewölbt; die Chordecke besteht aus Tonne und Apsiskoncha (deren Scheitel barg eine

¹⁰ J. Braun, a. a. O., II. Teil, S. 141 ff. und F. Mader, Kdm von Mittelfranken. I. Stadt Eichstätt. München 1924, S. 318 ff.

¹¹ Zuletzt D. Keßler, Der Dillinger Baumeister Hans Alberthal. Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen a/D., LI (1945—1949), S. 90 ff., der die Kirche Alberthal zuweisen möchte.

¹² Dieser Entwurf für das Eichstätter Kolleg wird unten S. 40 ff. näher behandelt.

ovale Fensterluke, die im 18. Jahrhundert vermauert wurde). Über dem Vorjoch erhebt sich eine doppelgeschossige Empore. — Sämtliche Fassaden der Kirche werden gleichmäßig gegliedert von breiten toskanischen Pilastern, die durch ein kräftiges Triglyphenfries-Gebälk miteinander verbunden sind. In den Zwischenfeldern stehen hohe, von glatten Rahmen umschlossene Rundbogen-Fenster, deren einfaches, nachgotisches Maßwerk eine getreue Kopie von Dillingen (vgl. auch Luzern) darstellt. Die Westfassade (Abb. 11) beherrscht als stattliche Schauwand den weiten Vorplatz¹³. Ihre Vertikal- und Horizontalgliederung richtet sich nach dem Querschnitt des Langhauses. Der Fassaden-Unterbau ist gleich hoch wie die Gewölbescheitel in den Seitenkapellen. Das obere Ende des Attikageschosses entspricht der Scheitelhöhe des Hauptgewölbes. Durch die Stellung der kolossalen Pilasterordnung wird die waagrechte Aufteilung des Langhauses markiert. Der Weite des Mittelraums entspricht die großflächige Fassadenmitte. Mit dieser kontrastiert das schmale, hohe Rundbogen-Fenster über der Mittelachse, das sich in den durchgezogenen Triglyphenfries einschneidet. Das darunterstehende, schlichte Hauptportal zeigt ein spitzgiebliges Türgericht. Die Attika trägt einen breiten, von horizontalen Mauerbändern und symmetrisch angeordneten Wandöffnungen gegliederten Vorhanggiebel, der das Frontispiz des Langhauses maskiert. Rechts im Hintergrund der Fassade steht der Turm, dessen achtsseitiger Glockenstuhl mit einer zierlichen Laternenhaube bekrönt ist. Die Turmecken werden durch Lisenen betont. Hier, wie an den Haupt- und Nebenfassaden, heben sich die gequadrerten Gliederungselemente dank ihrer steinmetzmäßigen Bearbeitung als tektonisches Gerüst von den verputzten Wandfeldern wirkungsvoll ab.

Zum Bau der Schutzengelkirche haben sich in der Bibliothèque Nationale zwei Grundriß-Pläne erhalten¹⁴. Der eine der beiden Entwürfe gelangte nicht zur Ausführung und darf hier übergangen werden¹⁵. Der andere — möglicherweise der Originalplan der erbauten Kirche — ist in schwarzer Tusche gezeichnet und mißt 35,5 x 23,5 cm. Datum und Signatur fehlen. Als Wasserzeichen ein Augsburger Pinienzapfen mit den Initialen M. und A. Der Plan gibt nur die Kirche in exakter Zeichnung, während das Kollegium und die Schule bloß «in Form eines Lageplanes» schematisch angedeutet sind. Braun datiert diesen Entwurf an den Anfang des Jahres 1617. Man begann damals eben mit der Fundamentierung der Kirche — «Der Neubau des Kollegs war offenbar noch nicht in Aussicht genommen¹⁶.» Somit dürfte es sich hier mit großer Wahrscheinlichkeit um den originalen Grundriß-Plan der Kirche handeln. Dafür

¹³ Der Giebel ist ebenfalls ursprünglich und nicht, wie D. Keßler, a. a. O., S. 94 vermutet, eine spätere Zutat nach dem Brand von 1634. — Vgl. den Merianschen Eichstätter-Prospekt von 1627; F. Mader, a. a. O., Abb. S. 5.

¹⁴ Bibliothèque Nationale Paris, Cabinet des Estampes, Sig.: Hd., Tome 4, 1er vol., n. 106 f.

¹⁵ Er ist eine originelle Variante für eine Dreikonchenanlage; vgl. J. Braun, a. a. O., II. Teil, Abb. 15 und S. 154 f.

¹⁶ J. Braun, a. a. O., II. Teil, S. 154.

spricht u. a. der Umstand, daß derselbe vom ausgeführten Bau merklich abweicht. Jakob Kurrer kann diese Planskizze nicht gezeichnet haben — dies ergibt sich schon allein aus einem Vergleich mit seinem Einsiedlerprojekt. Wer diese «*Idea templi Eystettensis*» entworfen hat — ob vielleicht Matthias Kager, wie Braun vermutet — ist für uns im Grunde genommen weniger wichtig als die fundamentale Frage nach dem ausführenden Meister, denn bis ins frühe 17. Jahrhundert gelten in unseren Gegenden noch die alten Arbeitsmethoden: «Der Pawmeister der Praxis und nicht der Zeichner der Entwürfe ist der wahrhaft schöpferische Mensch^{17.}» «Der Mann, der sagen kann, was ausführbar ist und wie es konstruiert werden muß, um ins Werk gesetzt zu werden, spricht nach allen Visieren und Entwürfen das letzte Wort — auch im Künstlerischen, denn das ist eins mit dem Konstruktiven — und entwirft den endgültigen Plan^{18.}»

Die 1617 erbaute Dillinger Studienkirche, deren räumliche Disposition in Eichstätt übernommen und weiterentwickelt wurde, hat wahrscheinlich Matthias Kager entworfen. Ausführender Architekt war Johann Alberthal^{19.} Dieser Meister soll nach Daniel Keßler auch die Schutzengelkirche geschaffen haben^{20.} Keßler kann sich dabei weder auf archivalische Quellen stützen, noch gibt er eine eingehende stilkritische Begründung (das originale Pariser Planmaterial hat er nicht eingesehen). Die mehr äußerliche Rezeption eines Bauschemas, wie dies bekanntlich für Ordenskirchen bis in die Neuzeit hinein geläufig war, ist aber noch kein zwingendes Argument, um für die beiden Jesuitenkirchen in Dillingen und Eichstätt die nämlichen Meister beanspruchen zu dürfen. «Kein Kirchenbau Süddeutschlands hat in dem Maße vorbildlich gewirkt wie die akademische Kirche in Dillingen^{21.}» Gerade hier, wo ein überaus verbreiteter und langlebiger Kirchentyp vorliegt, sollten zur Abklärung der Meisterfrage in erster Linie formale Kriterien entscheiden. Hiefür gibt es verschiedene Gesichtspunkte. Etwa: Welche Bauformen der ausführende Architekt bevorzugt und wie er diese proportioniert und profiliert; wie er mit ihnen einen Baukörper gliedert; nach welchen Maßverhältnissen er seine Räume gestaltet, usw. — Wer die Eichstätt und die Dillinger Kirche unter solchen Gesichtspunkten miteinander vergleicht, dem müssen derart erhebliche Unterschiede auffallen, daß hier nicht einfach von einer künstlerischen Entwicklung Johann Alberthals gesprochen werden darf. Dies lehrt übrigens schon allein ein flüchtiger Blick auf die Hauptfassaden der beiden Bauwerke, die zeitlich nur wenige

¹⁷ I. Albrecht, Elias Holl. Stil und Werk des «Maurmaisters» und der Augsburger Malerarchitekten Heinz und Kager. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, NF 12 (1937/38), S. 133.

¹⁸ M. Hauttmann, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken. München 1923², S. 37.

¹⁹ J. Braun, a. a. O., II. Teil, S. 126 ff., besonders S. 131 f. und S. 166.

²⁰ D. Keßler, a. a. O., S. 90 ff.

²¹ A. Schröder, Die Architektur Dillingens im Lichte der Geschichte. Bayernland, 28 (1917), Nr. 45—48, S. 373.

Jahre auseinanderliegen. Dillingen zeigt eine recht phantasielose Aufteilung der Wandfläche mit klassischen Architekturmotiven, Rundbogen-Fenstern und derbem Schnörkelwerk. Sämtliche Bau- und Zierelemente sind ohne Beziehung zum Innern der Kirche spannungslos zusammengestückt. Das Ganze vermag sich neben den starkgegliederten Nebenfronten kaum zu behaupten. Die Eichstätter Fassade hingegen überrascht durch edle Proportionen und eine straffe, die räumliche Aufteilung des Inneren widerspiegelnde Gliederung, die dieser Schauwand eine Entschiedenheit des Aufbaus verleiht, wie sie die damalige Fassadenarchitektur Deutschlands selten aufweist. Ohne Alberthals baumeisterliche Fähigkeiten verringern zu wollen, bemerken wir an diesen beiden Kirchen Unterschiede, die unseres Erachtens eine gleiche Autorschaft ausschließen. Joseph Braun, der die deutschen Jesuitenkirchen grundlegend erforscht hat, aber auf die Meisterfrage von Eichstätt keine entschiedene Antwort gibt, sieht hier bewußt von Johann Alberthal ab. Das letzte, von diesem Architekten entworfene und ausgeführte Bauwerk in Deutschland ist die Dillinger Pfarrkirche, die ihrem künstlerischen Range nach noch unter der dortigen Studienkirche steht. Selbst wenn wir von allen späteren Veränderungen absehen, erweist sich hier Alberthal doch als ein ziemlich befangener Baumeister²².

Warum soll Jakob Kurrer die Eichstätter Kirche nicht gebaut haben, wie es in seinem Nekrolog doch ausdrücklich vermerkt ist? Keßler ging dieser Frage nicht nach, und Braun äußert einige Bedenken, weil Kurrer 1619 in Innsbruck weilte, um mit Pater Scheiner Vorbereitungen für den Bau der dortigen Jesuitenkirche zu treffen²³. Dies geschah aber zu einem Zeitpunkt, da die Schutzengelkirche bereits unter Dach gebracht war und der Werkmeister-Architekt Kurrer anderweitige Aufträge annehmen konnte²⁴. Ein Vergleich der Eichstätter Kirche mit Luzern scheint auf einige Schwierigkeiten zu stoßen, zumal wir es in Eichstätt mit der Kirche einer neugegründeten Ordensniederlassung zu tun haben und in Luzern mit einer bloß wiederaufgebauten Pfarrkirche, deren Erneuerung zudem an ganz bestimmte Voraussetzungen gebunden war. So wünschte man hier ausdrücklich wieder eine basilikale Anlage, ferner hatte der Architekt die alten Türme in seinen Neubau aufzunehmen, und schließlich

²² J. Braun, der a. a. O., S. 131 die beiden Dillinger Kirchen konfrontiert, erklärt: «In gewissen Grundzügen stimmen die beiden Bauten allerdings miteinander überein, im einzelnen zeigen sie jedoch eine mannigfache und auffallende Verschiedenheit. Man nehme nur die Fenster, die Gewölbebogen, die Emporen neben dem Chor, die Gliederung, das System und die Proportionen des Innenbaues, die Behandlung des Äußern. Überall bemerkenswerte Unterschiede, und zwar ist immer die Pfarrkirche, das eigenste Werk Alberthals, welche als die mindere, unreifere Anlage erscheint.»

²³ Vgl. J. Braun, a. a. O., S. 162 ff. Die 1619 zu bauen begonnene Dreifaltigkeitskirche in Innsbruck stürzte 1626, kurz vor ihrer Vollendung, ein. Im folgenden Jahr machte man sich an einen Neubau, dessen Einweihung 1646 stattfand.

²⁴ Eine beachtenswerte Analogie bietet der Neubau der Hofkirche in Luzern. Vgl. unten S. 47 f.: Im Herbst 1639, als der rein architektonische Teil dieses Gotteshauses vollendet war, wurde Kurrer mit besonderen Ehrbezeugungen vom Luzerner Rat verabschiedet. Die Kirchweihe indessen erfolgte erst 1644!

das Folgeschwerste: es sollten Teile der alten Fundamente wiederbenützt werden. In den Proportionen eines Raumes spricht sich ein architektonisches Empfinden am unmittelbarsten aus. Wenn wir den Hauptraum des Eichstätter Langhauses mit dem Luzerner Mittelschiff vergleichen, erhalten wir einen sehr unterschiedlichen Eindruck: der weitgespannte Eichstätter Raum ist von ruhigen, ausgewogenen Verhältnissen, Luzern hingegen ein schmaler, fast beengender Raumblock²⁵. Es wäre jedoch unrichtig, wollte man aus dieser Beobachtung den voreiligen Schluß ziehen, daß Jakob Kurrer eben ein noch gotisch empfindender Architekt gewesen sei und deshalb die Kirche in Eichstätt nicht gebaut haben könne. Eine solche Gegenüberstellung ist methodisch erst dann gerechtfertigt, wenn wir uns über die besonderen baulichen Voraussetzungen der Luzerner Kirche im klaren sind, denn Kurrer war hier sehr eingeschränkt, da er die Breite des Mittelschiffs wegen der Übernahme der alten Pfeilerfundamente nicht verändern konnte; andererseits verlangten die stattliche Länge und Breite der Kirche eine angemessene Höhererstreckung des Innenraumes²⁶. — Wenn wir vom Mittelschiff der Hofkirche in eines der beiden Seitenschiffe übertreten (Abb. 20), erwartet uns eine sonderliche Überraschung — wir stehen hier plötzlich in einem fast selbständigen Raumteil, dessen Breite sich zur Höhe verhält wie 2 : 3 — ein Maßverhältnis, das genau den Proportionen des Hauptraumes in Eichstätt entspricht²⁷! — Sowohl in Eichstätt wie in Luzern finden wir den gleichen klassischen Formapparat, der mit fast pedantischer Exaktheit durchgearbeitet ist. Der toskanischen Pilasterordnung gab der Architekt den Vorzug und mied alles unklassische, krause Ornamentwerk²⁸. Eine auffallende Ähnlichkeit vertragen die Seitenfassaden der beiden Kirchen (Abb. 19), die mit einer lisenenartig vorgelegten Pilasterstellung gleichmäßig gegliedert sind. Es zeugt für architektonisches Feingefühl, wenn Kurrer in Luzern die Stützen schlanker und das Gebälk schwächer ausgebildet hat, um so die Hauptproportionen der Kirche, wie sie im steilen Innenraum und an den hohen Westtürmen erscheinen, als formbildende Maßbestimmung anzuerkennen. Im Gegensatz zu Eichstätt sind in Luzern die Fenster auf der Wandfläche nicht mehr beliebig verschiebbar, da sich ihre Rahmen in den Architrav des darüberliegenden Gebälks einschneiden, um jeweils mit dem konsolartigen Schlußstein den Mitteltriglyph des Friesabschnittes zu tragen. Dieses mehr oder weniger starke Einschneiden von Rundbogen-Fenstern in ein Gebälk scheint ein Merkmal für Kurrers Formbehandlung zu sein²⁹. Unverkennbar sind in Luzern die Bauelemente im Sinne einer formalen Weiterbildung mehr differenziert. Anstelle der glatten Fenster-

²⁵ In Eichstätt verhält sich die Breite zur Höhe wie 2 : 3, in Luzern wie 1 : 2.

²⁶ Die Schutzengelkirche hat eine lichte Länge von 51 m und eine Höhe von 22 m; die Hofkirche ist 60,5 m lang und 19,8 m hoch.

²⁷ Möglicherweise basiert die Eichstätter Kirche auf dem gleichen Bausystem wie die Hofkirche. Vgl. VI. Kapitel: Das Bausystem, S. 61 ff. und vor allem Anm. 34.

²⁸ Das reichornamentierte Mittelstück der Luzerner Westfassade ist das Werk des Bildhauers Niklaus Geißler; vgl. unten S. 67.

²⁹ Vgl. das Hauptfenster der Westfassade in Eichstätt und die Chorfenster (Innenseite) der Hofkirche.

rahmen von Eichstätt finden sich gekahlte mit rechteckigen Aussprünge; die Pilaster erhielten (besonders im Inneren der Kirche) mehr Relief; am fortschrittlichsten wirkt das stark vorkragende und schnittig profilierte Gebälk des Mittelschiffes (Abb. 16).

Jakob Kurrer darf mit guten Gründen als ausführender Architekt der Jesuitenkirche in Eichstätt bezeichnet werden. Jene Notiz in seinem Nekrolog — Collegium Eystadiense *cum suo templo a fundamentis erexit* — ist keine Fiktion. Das von ihm erbaute Eichstätter Kolleg liefert hierfür weitere Zeugnisse (man vergleiche etwa das Hauptportal der Schutzengelkirche mit der großen Toreinfahrt des Kollegs, die sich im Aufbau sehr ähnlich sind).

6. Das Kollegium in Eichstätt (1624—1627)

Am 20. April 1620 begab sich Jakob Kurrer ein zweites Mal nach Innsbruck, um Pater Scheiner beim Bau der dortigen Kirche zu assistieren. Die beiden Ordensgenossen haben sich indessen auf die Dauer nicht gut vertragen; Scheiner, der die Bauleitung innehatte, beklagte sich über Bruder Jakob, daß dieser mache, was ihm beliebt und «seinem eigensinnigen Kopf nachgehe»³⁰. Anfangs April 1621 kehrte Kurrer nach Ingolstadt zurück und weilte dort bis 1623. Im Frühling desselben Jahres war er in Regensburg als Architekt beschäftigt und begab sich im Herbst ein drittes Mal nach Innsbruck. Zu Anfang des folgenden Jahres treffen wir Kurrer wiederum in Eichstätt, wohin man ihn als «*futurus aedificii novi architectus*» berufen hatte. Hier legte am 9. April 1624 Bischof Christoph von Westerstetten den Grundstein zum neuen Kollegium, das im wesentlichen bis zum Jahresende 1627 vollendet war³¹, um dann beim Schwedeneinfall von 1634 ein ähnliches Schicksal zu erleiden wie die Kirche. Seine Restaurierungsarbeiten, die sich bis 1664 hinzogen, brachten manche bauliche Veränderungen. Im 18. und 19. Jahrhundert erfolgten weitere Umbauten.

Der originale Grundriß-Plan befindet sich in der Bibliothèque Nationale (Abb. 10)³²; H. 38 cm und B. 62,5 cm. Schwarze Tusche, koloriert. Als Wasserzeichen ein von Pedom und Mitra bekröntes Allianzwappen mit Hammer (?) und Hirschkopf. An der Rückseite der Vermerk: «*Germania superiorj. Idea Coll. Eystadiensis accepta 20 Decembry.*» Das Projekt wur-

³⁰ B. Duhr, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge. II. Bd., 1. Teil, Freiburg i/B 1913, S. 213.

³¹ Obige Zeitangaben nach J. Braun, a. a. O., S. 151 — vgl. auch F. Mader, a. a. O., S. 342 ff.

³² Bibliothèque Nationale Paris, Cabinet des Estampes, Sig.: H d 4, Tome 4, 1er vol., n. 108.

de demnach am 20. Dezember 1624 in Rom genehmigt. Trotz der fehlenden Meistersignatur läßt sich der Plan durch Vergleich mit dem signierten Einsiedlerriß (Abb. 9) eindeutig Kurrer zuweisen. Beide Pläne verraten dieselbe Zeichen- und Darstellungsweise. Nur die kurzen Striche sind von freier Hand gezogen, während sonst ausschließlich Lineal und Zirkel verwendet wurden. Die Ähnlichkeiten der beiden Risse gehen bis in kleinste Einzelheiten (vgl. die eingezeichneten Bussolen und Maßstäbe, die punktierten Altarstellen [der Standort der Haupt- und der Nebentäpfe ist jeweils durch ein Malteser- bzw. Krückenkreuz bezeichnet], die blau gefärbten Öfen usw.).

Das Kollegium liegt an der Südseite der Kirche und bildet einen unregelmäßigen Gebäudekomplex, der zum Teil noch auf den Fundamenten des 1564 errichteten Priesterseminars, des Kaisheimer Kastenhauses und des Vierherrenhauses basiert. Da beinahe die gesamte Anlage durch spätere Umbauten verändert wurde, ist für uns lediglich das trapezförmige Atrium neben der Kirche von Interesse (Abb. 12). Dieser Innenhof, der sein ursprüngliches Aussehen größtenteils bewahrt hat, «zeigt sehr edle Formen». Er wird an drei Seiten von Pfeilerarkaden mit dahinterliegenden gewölbten Hallen umschlossen³³. Seine südseitige Fassade hat sich am besten erhalten: auf toskanischen Pfeilern ruhen weitgespannte, rundbogige Archivolten mit glatten Leibungen. Darüber zieht sich ein dünnes Mauerband, das die Höhe des Obergeschoß-Fußbodens markiert. Über jeder Arkade ist ein von Ohrenrahmen gefaßtes Rechteck-Fenster ausgespart. Das Dachgesimse besteht in einem niedrigen, fallenden Karnies, an dem ein zarter Triglyphenfries aufgehängt erscheint. Das darüber steil aufsteigende Satteldach ist mit kleinen Gaupen besetzt.

Auf der Willibaldsburg bei Eichstätt findet sich ein ähnlicher Arkadenhof, von dem sich Kurrer offenbar beeinflussen ließ. Diese Anlage — im wesentlichen das Werk von Elias Holl, dem bedeutendsten deutschen Architekten jener Zeit — blieb leider unvollendet liegen³⁴; von den Arkaden gelangten bloß diejenigen der südlichen Langseite zur Ausführung. Da von diesem Gebäudetrakt im vorigen Jahrhundert das zweite Geschoß abgetragen wurde, wirken jetzt die gedrungenen Arkaden mit ihren massigen Pfeilern zu ihrem reduzierten Oberbau viel zu wuchtig³⁵. Ein Vergleich dieses Hofes mit dem Eichstätter Atrium ist höchst aufschlußreich für die künstlerische Bewertung von Kurrers Architektur. Abgesehen von manchen äußerlichen Ähnlichkeiten bekunden die beiden Bauwerke zwei ganz verschiedene architektonische Gestaltungsweisen. — Holl hat sich nicht damit begnügt, die Wand durch angeheftete, dekorative Formen zu beleben, sondern ist in die Substanz der Mauer eingedrungen und hat

³³ Die Arkaden des Nordtraktes wurden später vermauert.

³⁴ Die Willibaldsburg wurde zwischen 1609 und 1619 erbaut. Holl hat hierfür die Werkrisse gezeichnet und die Anfänge des Baus geleitet. Die weitere Bauführung, die wahrscheinlich von Holl überwacht wurde, lag in den Händen Joh. Alberthals. Dieser «hat sich hier seinem Kollegen und Angeber Holl anscheinend fast ganz gefügt» (D. Kessler, a. a. O., S. 66; ebenda, S. 63, Anm. 15, Literaturnachweis).

³⁵ Für den ursprünglichen Zustand vgl. F. Mader, a. a. O., Abb. S. 508.

gleichsam deren träge Masse durchgeknetet. Seine Archivolten unterfangen die Mauer und leiten deren Druck auf die Pfeiler ab. Das kräftig gegliederte Gurtgesimse darüber ist im Wandkörper verankert und wird von geschichteten Quadern belastet, von denen die größeren jeweils durch eine Fensterbank abgedeckt werden. Die Fenster erscheinen als wirkliche Wandöffnungen, deren profilierte Leibungen in die Mauer versenkt sind. Das Eichstätter Atrium vertritt demgegenüber eher rückständige Gestaltungsprinzipien. Seine Pfeiler, Archivolten, Gesimse und Fenstergewände sind noch nicht struktive Elemente, welche die Mauer durchdringen, sondern bleiben bloß deren Oberfläche verhaftet. Das Wesen dieser Architektur beruht in der Gliederung und Ausdeutung der Wandflächen mittels dekorativ aufgefaßter Bauformen.

Nachdem das Eichstätter Kolleg vollendet war, begab sich Jakob Kurrer Ende 1627 ein zweites Mal nach Ensheim und leitete dort den Bau des neuen Kollegiums³⁶. Im Jahre 1632 floh er vor den Schweden nach Luzern, wo er noch im Herbst desselben Jahres für die dortigen Ordensgenossen am Rande der Stadt die Fundamente zu einem Hause legte³⁷. Dieses Gebäude ließ sich nicht mehr eruieren — es wurde sehr wahrscheinlich später abgetragen.

³⁶ Vgl. oben S. 34.

³⁷ StAL, Liber Historiae Collegii Societatis Jesu Lucernae, S. 154: «Ineunte Autumno iacta sunt fundamenta nova Domus in horto suburbano, directore Fratre suo Jacobo Curer, qui hac de causa Ensheimio missus, hic aliquamdiu commoratus est.»

BAUGESCHICHTE DER HEUTIGEN HOFKIRCHE

Die Baugeschichte der heutigen Hofkirche stellt der Forschung fast keine Rätsel. Sie läßt sich anhand der Ratsprotokolle und vor allem der erhaltenen Baubücher¹ beinahe restlos aufklären. Dabei bedeuten diese Rechnungsbücher ein überaus wertvolles kunstgeschichtliches Quellenmaterial, das nicht bloß äußere Fakten vermittelt, sondern einen unmittelbaren, sehr aufschlußreichen Einblick in das damalige Bauwesen gewährt. Seine Organisation erinnert in mancher Beziehung noch an die mittelalterlichen Bauhütten.

1633 — Die Brandkatastrophe vom Ostersonntag 1633, welche die alte Hofkirche binnen drei Stunden in Asche legte, haben wir bereits geschildert. Wenige Tage nach dem Brand treffen das Stift, der Rat und die Bürgerschaft von Luzern erste Maßnahmen für einen Neubau. Bereits am 30. März beginnen die Räumungsarbeiten, an denen sich viele Bürger freiwillig beteiligen. Sämtliche Mauern der Kirche werden niedergelegt, lediglich die beiden spätgotischen Turmstümpfe bleiben aufrecht stehen. Am 5. und 13. April genehmigt der Rat Verträge für den Guß neuer Glocken². Ferner finden am 21. April im Kleinen und Großen Rat Verhandlungen statt, «was für Mittel an die hand zenemmen, unsere Muotter die Pfarrkirchen jm hoff uß der Eschen widerumb Nüw uffzebuwen». Den Bau gedenkt man in erster Linie durch freiwillige Spenden der Bürgerschaft zu finanzieren. Mehrere angesehene Magistratspersonen, «welche gewalt und bevelch über vorgehörten buw haben sellent», werden in einer Baukommission vereinigt. An ihrer Spitze steht Ratsherr Ludwig Meyer, der «umb alleß sowoll ynnemmen als Usgeben, so diser Buw erfordern wird, Rechnung zehalten hat, auch übriges alles es sye mit knechten dingen und anzustellen, oder anderes mit Rhaat Übriger Underbuwmeistern anzeordnen gwalt haben solle»³. Ende April beginnt sich in den beiden Steinbrüchen St. Antoni⁴ und Hertenstein bei Weggis eine rege Tätigkeit zu entfalten. In der Ratssitzung vom 6. Mai wird «der wytte halben der Nüwen Pfarrkirchen Im hoff» diskutiert: «daß Namlichen man die Murendicke für beede Thürn hinuß setzen solle»⁵. Am 9. Mai beschließen die Ratsherren, «ze solchem Vorhabenden Buw alles sand, kalch und stein darzugeben, Und folgen ze laßen»⁶. Noch sind viele Vorarbeiten notwendig, bis endgültig an den Neubau geschritten werden

¹ StAL, Mss. Stift im Hof IX, 1—3:

1. «Steuren zur Erbauung der Neuen Hooff-Kirchen de annis 1633, 1634 et sequentibus»;

2. Ausgabenbuch vom Mai 1633 bis Juli 1637;

3. Ausgabenbuch vom August 1637 bis 1650.

² StAL, RP 63, 397 b und 401 b.

³ StAL, RP 63, 405 a und b.

⁴ An der Stelle des heutigen Löwendenkmals.

⁵ StAL, RP 64, 2 a.

⁶ StAL, RP 64, 3 a.

kann. Neben der ansehnlichen Zahl von freiwilligen Helfern tritt eine stattliche Schar von «Ruchknechten» (Handlanger) in Aktion (ihre Zahl steigt bis auf 47). Am 9. Juni legt Bruder Jakob Kurrer dem versammelten Rat seinen Entwurf vor und «habent M.G.H. ryfflich entschlossen daß Kirchenbuw unser Muoter Pfarrkirchen jm hoff allhie nach dem desegno, unnd visierung so der herr Bruoder Jesuiter gemacht, solle fürgenommen, und darnach durchuß gebuwen werden»⁷. Um dieses Bauvorhaben möglichst rasch zu realisieren, erwirkt der Rat vom oberdeutschen Ordensprovinzialen die Dispensation Bruder Jakobs und verpflichtet sich, für dessen Lebensunterhalt aufzukommen. Jakob Kurrer übernimmt nun als leitender Architekt die Ausführung des Bauwerks — er lenkt den Bau-prozeß und überwacht ihn, um nötigenfalls als geborener Praktiker persönlich einzugreifen⁸. Bereits im Juli werden zwei Ecksteine gesetzt⁹ und durch den Apostolischen Legaten Ranutius Scotti am 1. September feierlich eingesegnet. Anfangs August begibt sich Kurrer vorübergehend nach Einsiedeln, um ein Umbauprojekt für das dortige Kloster auszuarbeiten¹⁰. In der Zwischenzeit erscheint in Luzern ein gewisser Baumeister Peter Heinrich Kurgraber von Freiburg, der für eine Visierung entlohnt wird¹¹. Die weiteren Etappen des Bauvorganges lassen sich aus der jeweiligen, zahlenmäßigen Stärke der arbeitenden Berufsgruppen sowie dem Materialverbrauch zeitlich eingrenzen. Noch im Herbst beginnt man mit der Fundamentierung der Kirche¹²; der felsige Baugrund bietet hierfür günstige Voraussetzungen; teilweise werden die Fundamente der früheren Anlage wiederbenützt. Gleichzeitig beschäftigt die Bauleitung durchschnittlich 20 Steinmetzen, die zum Teil Werkstücke der abgebrannten Kirche zur Wiederverwendung bearbeiten¹³. Ihr Vorsteher ist Meister Niklaus Geißler¹⁴.

1634 — Im Frühjahr machen sich erste finanzielle Schwierigkeiten bemerkbar. Bauherr L. Meyer tritt deshalb am 20. März vor den Rat und unterrichtet diesen «waß gstatlen» der Bau der Hofkirche annehme, wie «allerhand preparatoria denselbigen zebeförderen vorhanden, wylen aber

⁷ StAL, RP 64, 14 a.

⁸ In den Ausgabenbüchern findet sich mehrmals der Vermerk: «Umb fääll, füttry und färberlohn Br. Jacobus zu einer bawhosen.»

⁹ StAL, Ms. Stift im Hof IX, 2., 1. Juli 1633: «Uff dicto wegen zwen zügen, so gehulffen den Ersten Egstein jm hoff fuoren zalt, thut 7 gl 30 ß» und «Uff den 28. Juli zwen fuorlütthen, so gehulffen den andern egstein fuoren zalt, thut 9 gl 6 ß.»

¹⁰ StAL, Ms. Stift im Hof IX, 2., 5. August: «Auch ihme uff die Straß gehn Einsidlen gäben 6 gl.» — Vgl. oben S. 31 ff.

¹¹ StAL, Ms. Stift im Hof IX, 2., 13. August: «M. Peter Heinrich Kurgraber dem Buwmeister von Fryburg wegen der Visierung lut M. G. H. erkantnuß ihme sampt der Zerung, so er zum hirtzen verthon 71 gl.» — Vgl. A. Reinle, a. a. O., S. 142 Anm. 3: «Der Meister ließ sich in Freiburg i. Ue. und in Freiburg i. Br. nicht finden.» Offenbar handelt es sich hier um einen beigezogenen Baufachmann, der Kurrers Pläne zu begutachten hatte.

¹² Am 13. August werden 70 Eichenstämme bezahlt.

¹³ Bei der letzten Kirchenrenovation bemerkte man am Steinmaterial mehrfach «brandschatzige» Stellen.

¹⁴ Vgl. StAL, Ms. Stift im Hof IX, 2: «Uff dem 23. Februari (1634) Mr. Niclauß Geißler Umb lehrbretter, so die Steinmetzen darnach hauwen, zahlt tut 17 gl. 32 ß.»

wider versehen die stüren und handtreichungen an solchem Buw gar langsam unnd gering volgen, unnd wie daß empfangne gelt gentzlich an mehr gesagten Buw verwendet worden». Um diese Geldknappheit zu überbrücken, beschließen die gnädigen Herren einhellig, «daß sy jhme Buwherrn Meyeren disen jetz vil gesagten Buw unser Pfarrkirchen ze Continnieren, die Ankhomet spannsche Pension . . . übergeben»¹⁵. — Die Zahl der Steinmetzen nimmt dieses Jahr ständig zu. Der Aushub des Baugrundes und das Legen der Fundamente dürften noch bis in den Sommer hinein gedauert haben. Am 1. April erhalten erstmals vier Pflasterknechte ihren Lohn; ferner werden Niklaus Geißler die Kapitelle verakkordiert.¹⁶ Im Herbst erfolgt eine starke Zunahme der Zimmerleute (großer Holzverbrauch); gleichzeitig werden die Baugerüste aufgestellt¹⁷. Bald jedoch drohen die Finanzen erneut auszugehen. Am 19. September meldet Bauherr Ludwig Meyer dem Rat, daß es «an dem mittel des gellts erwinden (= aufhören) wolle». Die Ratsherren bewilligen deshalb eine größere Summe Geldes «uß dem waßerthurmuß ihrem Schatz»¹⁸.

1635 — Im Frühling beginnt die aktivste Bauzeit der Hofkirche. Etwa 140 Handwerker und «Ruchknechte» sind an der Arbeit, worunter bis 54 Steinmetzen. — Am 27. Januar wird von der Baukommission der Bildschmuck der Fenster thematisch festgelegt¹⁹. Ferner werden im Laufe dieses Jahres alle wichtigeren Werkstücke, wie Säulen, Kapitelle, «pfensterformen», Gesimse und Schlußsteine gehauen²⁰.

1636 — Bis zum September sind die Umfassungsmauern der Kirche aufgeführt und der Dachstuhl des Mittelschiffes gezimmert²¹. Das Gros der Zimmerleute wird vorläufig entlassen; ihre Zahl sinkt von durchschnittlich 10 auf 2 herab. — Das Bauwerk hat damit bereits seine äußere

¹⁵ StAL, RP 64, 138 b f.

¹⁶ Vgl. StAL, Ms. Stift im Hof IX, 2.: «Uff den 1. tag Aprill M. Niclauß Gisler dem Bildthauwer die Capitell (zu 18 gl) Verdingtt.»

¹⁷ 1634 werden für Holz 2153 gl ausgegeben; u. a. «Umb 1850 ringen samptt den kneblen zu den grüstangen . . .»

¹⁸ StAL, RP 64, 213 a.

¹⁹ Die Kommission erklärt sich ausdrücklich für die Durchführung eines bestimmten ikonographischen Programms, wie es in dieser Form vornehmlich im Mittelalter üblich war und deshalb kennzeichnend ist für die retrospektive Haltung der Auftraggeber, denen sich Kurrer anzupassen hat. Unter anderem verlangen «die gnädigen Herren und Verordneten»: «Solche Schildtt sollent mit den Misterien de Pahsione Dei nostri Jesu Christi an einen theyll, im andern theyll des pfensters aber die Prefigurationen deßelbigenuß dem alltten Testament gemahlett und verordnett werden, disere abrysung und abtheylung der hl. Misterien sollent die geistlichen anordnung schaffen». StAL, Amrhyn-Archiv I/182, X. — Diese Glasmalereien gelangten aus unbekannten Gründen nie zur Ausführung.

²⁰ Als deren Hersteller nennt das Baubuch Bildhauer Niklaus Geißler sowie die Steinmetzmeister Bernhard Meyer, Germann, Heinrich Krugell und Ulrich Traber.

²¹ Den Dachstuhl und die Holzkonstruktionen für die beiden kupfernen Turmhelme — wahre Meisterstücke der Zimmermannskunst — fertigte Meister Melchior von Enzen (Ensisheim?), der am 4. Dezember 1641 zum Beisässen aufgenommen wird, «mit der erlütterung, das er lut sines anerbietens einen alhiesigen in die arbeit zu sich nehmen und jme sin kunst threüwlich lehrnen solle». StAL, RP 67, 74b.

Gestalt gewonnen, so daß sich für die Verwendungsweise der beiden mittelalterlichen Westtürme neue Aspekte bieten. Die Aufgabe, die sich hier stellte, war allerdings nicht einfach, denn es galt diese Türme dem Neubau möglichst organisch einzuverleiben, ohne sie dabei in ihrer Struktur merklich zu verändern. Am 13. November beschließt eine Versammlung «zwüschent geistlich und weltlichen ußschüßen wegen des nüwen Buws im hooff, daß man beyde (nämlich Türme) flyßig usbeßere, demnach uff die höche wie sy habent ein hübses gesims fünf schu hoch gesetzt werde, und uff selbiges darnach ein helm von 4 wintbärgen in Triangell alles in der proportion und höche, was die architectur erhöwschen wirdt»²². Jakob Kurrer hatte somit in der Ausgestaltung dieser Turmbauten durchaus nicht freie Hand — er wird sich als erfahrener Baustatiker fast ausschließlich auf praktische Vorschläge beschränkt haben. Daneben sprachen die Herren der Baukommission ein gewichtiges Wort. Selbst die Form der Turmbedachung wurde dem Architekten genau vorgeschrieben. Die spätgotischen Hoftürme mit ihren hohen, geschweiften, schnittigen Helmen waren ein Wahrzeichen der Stadt, das man keinesfalls preisgeben wollte.

1637 — Während dieses Jahres nimmt der Baubetrieb zusehends ab. Die Steinausbeute in den beiden Brüchen geht stark zurück; bis 1635 waren durchschnittlich 40—50 Werkleute beschäftigt, 1636 waren es deren 20, jetzt zählt man noch ein knappes Dutzend; das erforderliche Steinmaterial ist zum Großteil gebrochen. Die Anzahl der Steinmetzen vermindert sich auf die Hälfte (durchschnittlich 20). Die Zahl der Maurer von durchschnittlich 10 bleibt unverändert. Spätestens im Mai ist der Kirchenraum eingewölbt²³. In den Sommermonaten werden größere Beträge für Malerarbeiten — u. a. für die dekorative Ausmalung der Kirche — ausbezahlt²⁴. Noch im selben Jahr wird die Kirche mit Schindeln eingedeckt²⁵.

1638 — Dieses Jahr sind im Hof noch durchschnittlich 50 Werkleute an der Arbeit; die Zahl der Zimmerleute steigt wieder auf 15 an. Am 8. März gibt Jakob Kurrer «durch einen schriftlichen fürtrag M. G. H. gebürender maßen zeverstehen, so jme di beede alte thurn ufzuführen solte angetragen werden», verlange er auf Befehl «siner herren Superioren und Obern ein authentisches revers under dem Statt Secret», da «keine versicherte beständigkeit in solchen und derglichen buwen köne verspro-

²² StIAL, Ms. 228, S. 299.

²³ StAL, Ms. Stift im Hof IX, 2., 23. Mai: «Uff dicto Umb wyns, brott, fleisch, kääß und derglichen, als das große gwelb beschlossen worden zalt thut 51 gl 35 ß 3 A.»

²⁴ Die damit beauftragten Maler hat Kaspar Meglinger in einem Gruppenbildnis (ehemals Spreuerbrücke; jetzt Kunstmuseum Luzern) festgehalten. Die Bildtafel trägt die Inschrift: «Anno 1637 haben diese 9 Meister den ganzen Sommer gearbeitet auf einer Gerüst im Hof.» Alle Dargestellten waren Mitglieder der St. Lukasbruderschaft und hießen «Hans Clauss, Lienhard Haas, Kaspar Meglinger, Fridli Meyer, Jakob Meyer, Hans Ulrich Wägmann, Viktor Wägmann, Andreas Wyßhoubt und Hans Jakob Wyßhoupt».

²⁵ Vgl. StAL, Ms. Stift im Hof IX, 3., 20. November: «Uff dicto dem Degkher im hoff umb ettliche burdi Dachschildeli.»

chen werden». Bei einem «widrigen Unverhofften Zufall» möge man sowohl «ein Collegium insgemein» als auch ihn «entschuldigt haben». Der Rat entspricht diesem Ansuchen und läßt dem Baumeister einen «revers brief in bester formb us der canzly under dem Statt Secret ausfertigen». Ferner bittet Kurrer die Ratsherren, daß sie «augenschin nemen Und jme ein instruction erteilen wollen, wie man den Crüzgang (= Begräbnishallen) machen solle». Daraufhin wird «ein ansehnlicher Usschuß uf das augenschin mit vollkomen gewalt deputiert»²⁶. Spätestens im Mai sind in der Kirche sämtliche Fensterscheiben eingesetzt²⁷. Am 11. Brachmonat war «der Helm uff den großen Thurn glücklich uffgericht»²⁸. Bis zum Herbstmonat haben die Zimmerleute auch den Dachstuhl des Nordturms vollendet²⁹. Der zugehörige Kupferhelm dürfte noch im gleichen Jahr aufgesetzt worden sein. Die beiden Türme werden als «vil schöner und köstlicher, alss sy davor warent» gepriesen³⁰. Bis zum Jahresende sind schließlich auch die Begräbnishallen fertiggebaut³¹.

1639 — Die Tätigkeit in den beiden Steinbrüchen St. Antoni und Herenstein wird eingestellt. An den restlichen Bauarbeiten sind noch etwa 30 Werkleute beteiligt. Im Frühjahr ist die Kirche im Rohbau vollendet. Die rein architektonischen Arbeiten sind unter Kurrers Leitung zu einem günstigen Abschluß gelangt. Am 11. März beschließt das Stiftskapitel, «daß man Bruder Jacob järlig ein ewige Jarzytstiftung hallte wägen aller synen müe, sorg und arbeit»³². Mitte Oktober wird Kurrer vom Rate aus seinem Amt als Stiftsbaumeister entlassen. Neben den üblichen Dankesbezeugungen für vorzüglich geleistete Dienste schenkt ihm die Luzerner Regierung 100 Dukaten und ein Reitpferd³³. Der Meister dürfte noch im

²⁶ StAL, RP 65, 280 a und b.

²⁷ StAL, Ms. Stift im Hof IX, 3., 15. Mai: «Uff dicto auch mit Mr. heinrich Raufft, dem Glaser, von der Kilchen und einer Sacrosty nüwer glasen und schyben . . . inzumachen . . . 1103 gl 23 B 4 A.»

²⁸ Zentralbibliothek Luzern, Abt. Bürgerbibliothek, P. A. Mohr, Ms. 245, C I, 11.

²⁹ StAL, Ms. Stift im Hof IX, 3., 9. Oktober: «Uff die Ufrichti beyder thürnen Käs und brod zalt 32 gl 12 s 3 A.»

³⁰ Zentralbibliothek Luzern, Abt. Bürgerbibliothek, P. A. Mohr, Ms. 245, CI, 11.

³¹ StAL, Ms. Stift im Hof IX, 3., 11. Dezember: «Item dem Meister Wändel Steiner umb 131 burdy schindlen und syn Lohn vom Krüzgang zedeken zalt 28 gl 2 B 3 A.»

³² StAL, Ms. 228, S. 359.

³³ Die Hauschronik des Jesuitenkollegiums weiß von diesen Geschenken und erwiesenen Ehren folgendes zu berichten: «Jacobus Curer architectus perfecto propemodum magnificentissimo Templo S. Leodegarii a P. Provinciali in Bavariam est revocatus, qui, ut proximo Sexennio operam suam omnibus egregie provavit; ita vicissim Senatum ergo se benignum et liberalem est expertus, submisso quotannis in Collegium vino, frumento aliisque ad victum et amictum necessarijs. Idem, ut perennis apud posteros extet accepti beneficij memoria, pictam tabulam nomini ipsius inscriptam in Templi pariete posuit, abeuntem equo et 100 ducatorum viatico donavit, ex quibus 25 ipse Collegio reliquit. Collegium Canoniorum constituit anniversarijs sacris ipsi, eiusque familiae defunctis parentare.» StAL, Liber Historiae Collegii . . . S. 162; ferner Liber Historiae Oeconomicae . . . S. 221.

gleichen Jahr von Luzern weggereist sein³⁴. Mit der dekorativen Ausschmückung der Westfassade hatte man wahrscheinlich damals just begonnen. Sie ist im wesentlichen das Werk des Bildhauers Geißler³⁵.

1640-1644 — Die Westfassade ist 1640 vollendet; am 20. Oktober dieses Jahres erhalten 7 Steinmetzen zum letzten Mal ihren Lohn. Die Gesimsquader des Langhausgiebels tragen die Jahrzahl 1640 als Stichdatum des endgültigen Bauabschlusses. Am 7. Februar 1641 wird Geißler für die vier Seitentüren und das Hauptportal bezahlt³⁶. Während mehreren Jahren arbeiten noch Bildschnitzer, Kistler, Maler, Schlosser und Orgelmacher an der Ausstattung der Kirche³⁷. Vom 21. bis 23. August 1644 wird das neue Gotteshaus durch den Bischof von Konstanz, Franz Johann von Alten-Sommerau, eingeweiht.

³⁴ Im Frühjahr 1640 begleicht der Rechnungsführer des Kirchenbaues für ihn die letzten Schulden; u. a. am 10. März: «Item so hat der Buwherr Bruder Jakob by dem Rütiman an Kleyderen uf die reis wie auch by Herrn Jacob Hartmann lut Zädlen ußgenommen.» StAL, Ms. Stift im Hof IX, 3.

³⁵ Vgl. StAL, Ms. Stift im Hof IX, 3., 8. Oktober: «Item Ime (Geißler) von M. G. H. wegen St. Leodegarj, St. Maurizen, 4 Capitell, 3 Postamenten sampt den Schlußsteinen und anderem zu der facciata zemachen zalt 257 gl 30 B.» — Vgl. ferner unten S. 67.

³⁶ StAL, Ms. Stift im Hof IX, 3. «Item dem Mr. Niclaus Geißler von den 4 türen an der Kilchen zemachen für jede 30 gl. Und von dem großen Portal sampt den daran geheften bilderen zalt 350 gl.»

³⁷ Siehe unten VIII. Kapitel: Ausstattung, S. 95 ff.

BESCHREIBUNG DER ARCHITEKTUR

1. Anlage

Die Pfarr- und Stiftskirche St. Leodegar liegt östlich der Altstadt auf einer Anhöhe nahe beim See. Bis ins 19. Jahrhundert hinein bildete sie im Verein mit den umgebenden Chorherrenhäusern einen selbständigen Bezirk, der die «Urzelle» der Stadt ist und noch heute im Volksmund als «Hof» bezeichnet wird (Abb. 13). Der Neubau von 1633, der sich organisch an die Vergangenheit anschließt, hat als Endphase einer Jahrhunderte dauernden baulichen Entwicklung dem Hof die endgültige Gestaltung verliehen. Durch eine Reihe einschneidender Um- und Neubauten ist hier im vorigen Jahrhundert eine überaus reizvolle städtebauliche Anlage zum Teil geopfert worden. Gegen jene protzigen Hotel- und Verwaltungspaläste, die Luzern in jüngerer Zeit so sehr verändert haben, vermag sich die Hofkirche nur noch mit Mühe zu behaupten. Vor allem wurde ihr formästhetischer Wirkungsbereich und damit ihre innere Bedeutung im Stadtbilde erheblich abgeschwächt. Jenes kraftvolle Spannungsverhältnis zwischen sakraler und profaner Sphäre, wie es der Hof in noch mittelalterlicher Weise besessen hat, ist fast ganz verloren gegangen. Um der Hofkirche in künstlerischer Beziehung gerecht zu werden, müssen wir uns ihre besondere bauliche Lage, ihr Verhältnis zur näheren und weiteren Umgebung, wie sie bis ins 19. Jahrhundert bestanden haben, im Geiste vergegenwärtigen.

Luzern hatte damals noch das Gepräge einer mittelalterlichen Kleinstadt, welcher der Hof mit seinem dominierenden Gotteshause ebenbürtig gegenüberlag. Der direkteste Verbindungsweg zwischen der Stadt und dem Stiftsbezirk führte über die Hofbrücke (wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erbaut und um die Mitte des letzten Jahrhunderts abgetragen). Diese war wie die beiden anderen gedeckten Gehstege zwischen der «mehreren» und «minderen» Stadt, Kapell- und Spreuerbrücke, mit einem umfänglichen Bilderzyklus ausgestattet. Das Ganze ist unmittelbarer Ausdruck einer schaufreudigen Zeit, der eine beneidenswerte Bildphantasie zu Gebote stand. Während die Gemälde der Kapellbrücke von denkwürdigen Ereignissen aus der Luzerner- und Schweizergeschichte berichten, sollten die Totentanzbilder der Spreuerbrücke die Hinfälligkeit alles Irdischen veranschaulichen. Eine ähnliche volkserzieherische Absicht verfolgten die luzernischen Stadtväter mit den 237 Bildtafeln der Hofbrücke, deren alttestamentliche Szenen chronologisch angeordnet waren, so daß der Bürger auf dem Gang zur Kirche eine riesenhafte Bilderbibel von den ersten Tagen der Schöpfung bis zum Erscheinen des Weltenrichters in lückenloser Folge abschreiten konnte. Etwa da, wo sich heute Löwen- und St. Leodegarstraße treffen, endigte die Brücke. Man betrat hier die Kreuzgasse (jetzt St. Leodegarstraße), die sich ostwärts zu einem rechteckigen Platz verbreiterte. Im Blickfang der

beidseitigen Häuserflucht erhob sich die diesen Gassenraum beherrschende Turmfassade der Hofkirche. Auf halber Wegstrecke stieg dann die Kreuzgasse rampenartig an und nach Süden öffneten sich freie Durchblicke auf See und Berge. Rechts folgten schließlich die beiden berühmten Linden, links steht noch heute der zierliche Marienbrunnen. Von hier an hat diese «Via Sacra» ihr ursprüngliches Aussehen bewahrt. Eine breite Freitreppe und die beidseits vorgezogenen Hallentrakte bilden eine scharfe Zäsur zwischen dem inneren und dem äußeren Hof. Mittels dieser zwei kulissenartig vorspringenden Gebäudeflügel hat der gewandte Architekt die etwas schräg zum obigen Anmarschweg stehende Lage der Westfassade optisch ausgeglichen. Die Mittelachse des Weges scheint so rechtwinklig auf die triumphbogenartig geöffnete Fassadenmitte ausgerichtet. — Das auf sanft ansteigender Hügelkuppe liegende Gotteshaus¹ wird von kreuzgratgewölbten toskanischen Säulenhallen umsäumt. Diese Hallentrakte folgen dem unregelmäßig verlaufenden Baugelände — klammern sich gleichsam an ihren Grund und verwachsen mit diesem. Neben einer solchen Gestaltung des Landschaftlichen mittels Elementen der Baukunst verrät dieser südländisch anmutende «Campo Santo» ein neuartiges Empfinden für die Schönheit einer einheitlich durchgebildeten architektonischen Gesamtanlage.

2. Grundriß

Die nach Osten gerichtete Hofkirche zeigt einen einfachen, regelmäßigen Grundriß, in dessen Disposition die mittelalterliche Anlage, welche ein Aggregat heterogener Teile aus verschiedenen Jahrhunderten darstellte, ideell weiterlebt (Abb. 22). Das dreischiffige Langhaus und das anschließende Presbyterium mit den beidseitigen Sakristeien bilden zusammen ein Längsrechteck, das zwei Quadrate ausmacht². Die lichte Breite der Kirche entspricht der seitlichen Ausdehnung der Westfassade. Zwischen den beiden Fassadentürmen liegt die Vorhalle. Das Langhaus wird durch Wandpilaster und quadratische Pfeiler mit Pilastervorlagen in eine gleichmäßige Folge von fünf queroblungen Mittelschiffs- und quadratischen Seitenschiffsjochen aufgeteilt. Die weiten Langhaustravéen und die verhältnismäßig breiten Seitenschiffe erinnern an die lockere Raumgliederung spätgotischer Hallenkirchen. Der doppeljochige, halbkreisförmig schließende Chor wird beidseits begleitet von rechteckigen Sakristeien, die durch Rundsäulen und Wandvorlagen in zwei dreijochige Schiffe unterteilt werden. Der gesamte Grundriß entbehrt jeglicher inneren Spannung. Außer der Apsis verlaufen sämtliche Mauerzüge in Geraden, die parallel oder rechtwinklig zueinander stehen. Rhythmische Akzente finden sich keine. Alle Teilräume sind säuberlich voneinander geschieden.

¹ Der Höhenunterschied zwischen dem Fußpunkt der Westfassade und demjenigen des Chorapsisscheitels beträgt ca. 2 m.

² Grund- und Aufriß der Kirche basieren auf einer konsequent durchgeführten Quadratur; vgl. VI. Kapitel: Das Bausystem, S. 61 ff.

3. Westfassade

Die Westfassade (Abb. 15 und 28) zerfällt in ein schmales Mittelstück und zwei beidseitige Türme, die durch Kaffgesimse in vier gleichhohe, würfelförmige Geschosse unterteilt werden. Deren unverputztes, aus rohen Blöcken und Bruchsteinen gefügtes Mauerwerk wird an den Turmkanten von behauenen Eckquadern verspannt. In das Erdgeschoß des Nordturms ist eine überdachte Rundbogen-Nische für eine spätgotische Ölberggruppe eingelassen. Jeder Turm öffnet sich im zweiten und dritten Geschoß in einem gekehlten, rundbogigen Schlitzfensterchen und im Glockenstuhl in zwei großen, spitzbogigen Schallfenstern mit dreiteiligen Maßwerk-Füllungen. Die hohen, schnittigen Turmhelme verjüngen sich in sanfter Schweifung zu den Knäufen, indem ihr Querschnitt vom Quadrat über das gleichseitige Achteck zum Kreis wechselt. Der Nordturm endigt in einem schmiedeisernen Kreuz, der Südturm in einem ehernen Hahn. Die beiden über die Seitenfluchten der Westfassade vorspringenden Nebenschiffsmauern sind an ihren Stirnseiten mit Strebepfeilern verkleidet. Jede dieser Stützen fußt auf einer Plinthe, von der ein fallender Karnies zu einem bossierten Quader, den ein Kaffgesimse abdeckt, überleitet. Die darüber sich verjüngenden Pfeilerschäfte sind mit Eckpilastern besetzt und werden von waagrechten Mauerbändern reifartig umfaßt.

Mit den mäßig gegliederten Türmen kontrastiert das reichverzierte, doppelgeschossige Mittelstück der Fassade, das von einem geschweiften Giebel bekrönt wird (Abb. 18). Seiner glatten Rustikawand sind die beiden Pilasterordnungen lisenenartig vorgesetzt. Das Erd- oder Vorhallengeschoß ist von quadratischem Aufriß und öffnet sich in einem stattlichen Torbogen aus Quadrat und Halbkreis, der durch den Verlauf der Rustika noch besonders hervorgehoben wird, indem die innersten Bogenquader nach dem fiktiven Kreiszentrum gerichtet sind. Über diesem Mittelpunkt kreuzen sich ferner die Diagonalen des Erdgeschoß-Aufrisses und die Verlängerungen der beiden Kämpfergesimse. Zwei schlanke, toskanische Pilaster, deren Basen mit den beidseitigen Rändern der Rustikawand bündig sind, tragen ein schwachverkröpftes Gebälk, das sich in der Mitte als Segmentgiebel über ein farbig gefaßtes heraldisches Relief schweift. Dieses ist im Schlußstein des Torbogens verankert und zeigt die Kirchenpatrone Leodegar und Mauritius als Wappenhalter auf einer mit Feston und Cherubskopf geschmückten Konsole. Leodegar trägt ein weites Bischofsgewand, Mauritius die zeitgenössische Kriegertracht. Zwischen den beiden Heiligen stehen zwei Luzerner Wappenschilde und darüber in Dreieckstellung ein gekrönter Reichsadler. Die Postamente der Pilaster setzen sich zusammen aus Plinthe, Wulst, fallendem Karnies, hochgestelltem Quader und profilierter Deckplatte. An den Stirnseiten der Quader einfaches Rahmenwerk (Rechteck, das mit seinem eingeschriebenen Hochoval durch vier Stege verbunden ist). Das unterste, glatte Drittel der Pilasterschäfte ist durch einen Rundstab gegen den kannelierten Teil abgesetzt. — Das querrrechteckige zweite Geschoß der Fassadenmitte wird von vier dünnen, korinthischen Pilastern gegliedert und birgt im Mittel-

feld eine Figurennische und darüber eine kleine achtblättrige Fensterrose und in den beiden seitlichen Wandabschnitten hohe Rundbogenfenster. Die Pilasterpostamente haben den gleichen Aufbau wie im Erdgeschoß. Ihre Quaderflächen sind mit Fruchtgehängen und Engelsköpfen verziert. Das unterste Drittel der kannelierten Pilasterschäfte ist reich ornamentiert. Die beiden Seitenfenster werden von Ohrenrahmen und um das Bogenfeld herum von Beschlagwerk-Voluten umschlossen. Über letzteren Dreiecksgiebel mit Zahnschnitt. Das Maßwerk ist sehr einfach: ein gekehlter Stab teilt sich in zwei Halbkreise, zwischen denen eine rundliche Füllung sitzt. Die Figurennische über der geschweiften Geisonmitte des Erdgeschosses steht in einem Rahmen mit gesprengtem Segmentgiebel und enthält eine lebensgroße Statue des hl. Michael, der mit seiner Lanze eine Höllenbestie bekämpft. Das Obergeschoß-Gebälk ist über den Kapitellen verkröpft, wobei das mittlere Wandfeld als vorderste Reliefschicht gegeben ist. Als Friesschmuck Cherubimsköpfe zwischen paarweise miteinander verbundenen Fruchtbüscheln. Das Kranzgesimse trägt einen schweren Segmentgiebel, an dem das blattkranzumrahmte Uhr-Zifferblatt aufgehängt ist. In den beidseitigen Einbuchtungen zwei gedrungene Blumenvasen. Über dem Giebelscheitel die Embleme Kreuz, Gesetzestafeln, Buch und Anker.

Dieser wuchtige Barockgiebel — eine wenig glückliche Zutat des 18. Jahrhunderts — schließt die feingliedrige Fassadenmitte gewaltsam ab und stört die ursprüngliche Einheitlichkeit, indem er jenen die gesamte Fassade durchströmenden Bewegungsrhythmus unterbricht³. Der vorbarocke Zustand läßt sich anhand eines zeitgenössischen Stiches nach dem originalen Fassadenriß (Abb. 28) rekonstruieren. Darnach trug die Michaelskapelle ein steiles Pultdach. Über dessen Mitte erhob sich ein kleiner, übereck gestellter, quadratischer Glockenturm mit einer welschen Haube. Dahinter sah man das Frontispiz des Langhauses aufsteigen, das überleitet zum doppelgeschossigen Dachreiter, den man bewußt in die Fassadenkomposition einbezogen hat. Die Uhr war im dritten Geschoß des Nordturms installiert; ihr Zifferblatt hing in einem epitaphartigen Rahmen. — Bei der nun folgenden künstlerischen Deutung der Fassade halten wir uns an diesen ursprünglichen Zustand.

Die Westfassade der Hofkirche ist eine riesenhafte, einschichtige Schauwand, die von der gitterartig vorgelegten architektonischen Gliederung in quadratischen und rechteckige Felder aufgeteilt wird. Die daraus resultierenden geometrischen Proportionen — wir denken vor allem an das Quadrat — sind für die Gesamtkomposition von sekundärer Bedeutung. Der entwerfende Architekt erstrebte nicht eine einheitlich abgestimmte Ordnungsfassade, die bis in Einzelheiten nach einer bestimmten Norm gestaltet wäre. Ihn interessierte vielmehr jene Kette von äußeren Formbeziehungen, welche die entferntesten architektonischen Punkte miteinander

³ Der Giebel wurde 1788 von Bauherr Niklaus Dürler aufgesetzt. Seine Entfernung wäre zweifellos ein großer ästhetischer Gewinn — sie wurde deshalb anlässlich der letzten Kirchenrenovation (1909—1914) ernsthaft erwogen.

verbinden. Er suchte nicht den harmonischen Gleichklang der Teile, sondern «jene die Mauer überrieselnde Gesamtbewegung». Sämtliche Bauelemente wirken so mehr oder weniger unselbständig und beginnen erst in einem größeren Formzusammenhang aufzuleben. «Das Ineinander der Existenzen ist das Wesentliche, die Empfindung für das Leben einer unbegrenzten Formengesamtheit ⁴.»

Ein unklassisches Stilempfinden hat alle vom Süden übernommenen Formen umgedeutet. So besitzt beispielsweise die architektonische Gliederung weder Standfestigkeit, noch erfuhr sie eine gelenkige Durchbildung. Ihre Pilaster ähneln eher dünnen Holzleisten als funktionsbetonten Stützen. Das Gebälk des Vorhallengeschosses zerlegt die Fassadenmitte nicht in horizontale Schichten, sondern erzeugt eine ähnliche Formwirkung wie die unterteilenden Kaffgesimse der beiden Türme; diese zerfallen in einzelne Absätze, zwischen denen man keinen Schnitt machen könnte, «ohne das Mark zu durchschneiden». Wer empfände die Rustika als wirklich geschichtetes Quaderwerk! Der Rustikastil, der sich sonst durch Wucht und Körperlichkeit auszeichnet, wurde hier ins Dekorative übersetzt. Er verleiht der Fassadenmitte eine zarte Binnenzeichnung, die die Umrisse der aufgelegten architektonischen Gliederung verunklärt.

Bevor wir die Fassade als Gesamtkomposition betrachten, möge nochmals ihr baulicher Sachverhalt kurz in Erinnerung gerufen werden. Der entwerfende Künstler war hier an ganz bestimmte Voraussetzungen gebunden, die ein freies Planen von vorneherein ausschlossen, denn er hatte ja die beiden Westtürme der alten Kirche zu übernehmen, die seinen Entwurf durch ihre Lage, Ausdehnung und Gestalt beeinflussen mußten. Ferner sollte das Mittelstück der Fassade wiederum eine Vorhalle und eine Michaelskapelle aufnehmen. Die gestellte Aufgabe war somit recht schwierig, und es bedurfte eines Meisters, der über künstlerisches Einfühlungsvermögen und geistige Beweglichkeit verfügte.

Gleiche Geschoßhöhe verleiht der Aufrißgliederung eines Baukörpers stets eine monotone Wirkung; sie ist ein «ästhetisch Primitives», das unser Architekt an den Hoftürmen vorfand und abgeschwächt hat, indem er die beiden Gesimse der Fassadenmitte über denjenigen der entsprechenden Turmgeschosse anbrachte ⁵ und das Erdgeschoß der Fassade mit vielen waagrechten Architekturgliedern (u. a. Mauerbänder an den beidseitigen Strebepfeilern) belastete. — Wie wir bereits festgestellt haben, ist die Fassade eine riesige, in einzelne Wandfelder aufgeteilte Fläche. Diese Felder sind hier nun derart zueinander in Beziehung gebracht, daß durch ihre Lage, ihre Proportionen und ihre Gliederung ein an- und abschwellender vertikaler Bewegungszug entsteht, der die gesamte Fassade durchströmt. Der Torbogen mit den seitlichen Pilastern löst diese Bewegung aus, wobei das zugehörige Gebälk noch mitschwingt. Die Pilaster des Obergeschosses, die an den entscheidenden Punkten ansetzen, führen die

⁴ H. Wölfflin, *Italien und das deutsche Formgefühl*. München 1931, S. 47.

⁵ Vgl. den Zustand vor dem Brand (Abb. 8), wo jeweils das zweite Turmgesimse und die Traufe des Pultdaches in der nämlichen Höhe liegen.

Bewegung weiter bis zu ihrem Gebälk. Da dieses Geschoß niedriger ist als die Vorhalle, wird der Eindruck erweckt, als ob die Vertikalkraft sich in ihrer mechanischen Tätigkeit allmählich verzehre. In dem noch niedrigeren Pultdach darüber scheinen die letzten Kräfte zu verebben. Zugleich hebt hier mit dem kleinen Glockenturm die Bewegung von neuem an. Derselbe scheint das Pultdach just durchstoßen zu haben. Seine Haulbe ist noch angespannt, um im nächsten Augenblick hochzuschnellen. Diese Bewegungsphase bezeichnet der darübersitzende Dachreiter. Vom oberen Rand des Pultdaches führen die Gesimsschrägen des Frontispizes in steiler Bewegung zum Glockenstuhl dieses Firstturms, wo die Vertikale plötzlich erneut einsetzt und in dessen geschweiftem Helm ein letztes Mal anschwillt. Ein ähnlicher, senkrechter Bewegungsstrom geht durch die beiden Fassadentürme, die sich allmählich von ihren seitlichen Anlehnungen befreien. Ihre Glockenstühle haben ähnlich dem Frontispiz eine vermittelnde Funktion am Übergang zu den beiden Turmhelmen, die mit ihren rasch sich verjüngenden Dreiecksfeldern gleichsam das Finale des Fassadenaufbaus bilden, indem sie mit zunehmender Kraft bis zu ihren Knäufen emporsteigen und hier in Kreuz und Hahn ausklingen.

Zusammenfassend können wir sagen: Die Westfassade der Hofkirche, welche im Rohzustand ein Mittelding von Gelagertsein und Aufsteigen darstellt, wird von Wandöffnungen und durch die vorgeblendeten Pilasterordnungen und Gesimse rhythmisch gegliedert, wobei die senkrechte Bewegungsrichtung die wegleitende ist und die entgegenwirkende Schwerkraft sich nach oben hin allmählich vermindert. Als unkörperliche, im wesentlichen zweidimensionale Schauwand ist sie einer planen Architekturprojektion vergleichbar. Wir haben uns deshalb für die Charakterisierung der Fassadenkomposition an den zeitgenössischen Stich (nach dem Originalriß) gehalten. Dieser gibt den Fassadenprospekt gleichsam für einen idealen, in Wirklichkeit nicht einnehmbaren Standort. Die architektonische Idee hat somit nicht am Bauwerk selbst, sondern auf dem Reißbrett ihre reinste Ausformung erhalten.

4. Vorhalle

Die Vorhalle ist ein einjochiger Raum, der sich über queroblängem Grundriß erhebt und vom prunkvollen Hauptportal beherrscht wird (Abb. 17). In jeder Ecke dieses Raumkompartimentes stehen ein Viertels- und ein Halbpilaster, die zueinander rechtwinklig angeordnet sind und gemeinsam die spitzen und runden Schildbogen der Schmal- bzw. Langseiten paarweise tragen. Darüber spannt sich ein vierteiliges, gratiges Kreuzgewölbe. In jeder Seitenwand steht ein kleines, spitzgiebliges Turmportal, das umgeben wird von drei schmalen, dreieckförmig angeordneten Rundbogen-Nischen. Diese bergen jene Sandstein-Figuren, die nach dem Brand

(1633) hieher versetzt wurden⁶. An der Nordseite die hll. Benedikt, Leodegar und Petrus, an der Südseite Nikolaus von Myra, Mauritius und Clemens⁷. Die Vorhallen-Architektur wird von dekorativen Sepiamalereien belebt. So umschließen komplizierte, von Rollwerk und Engelsköpfen umspielte Rahmen die Wandnischen. Längs den Giebelschrägen der Turmportale rankt sich saftiges Akanthuslaub. Zierleisten mit stilisierten Blättern betonen die Grate des Gewölbes. Kymatien und Perlschnüre umgrenzen die Gewölbekappen.

Am Hauptportal treten die dekorativen Elemente noch stärker in Erscheinung, weil sie hier nicht bloß als illusionistische Malereien, sondern als plastisch gebildete Zierformen gegeben sind. — Das Portal fußt auf einem profilierten Sockel, der gleich hoch ist wie die ins Kircheninnere führende, fünfstufige Treppe. Zwei korinthische Säulen vor kleinen Flachnischen tragen mit ihrem verkröpften Gebälk einen gesprengten Segmentgiebel, in dem sich als Portalbekrönung über kleinem Dreiecksgiebel eine rundbogige Ädikula erhebt. Die beiden Flachnischen werden flankiert von toskanischen Pilastern, deren von den Portalsäulen durchbrochene Segmentgiebel die Eingangsarchivolte unterfangen. Diese ist an den beiden Fußpunkten schneckenförmig eingerollt und stützt mit ihrem konsolförmigen Schlußstein den Gebälkarchitrav. Die gesamte Portalar-chitektur ist von reichem Zierat übersponnen. Die Postamente der Säulen sind mit gerahmten Kartuschen geschmückt. Am untersten Drittel der Säulenschäfte hängen Engelsköpfe und Girlanden. Darüber folgen zackige Kanneluren, die die Säulenumrisse verunklären. Die Frieze zieren Cherubsköpfe, Fruchtbüschel und Tuchgehänge. Die Nischenpilaster sind mit zarten Mauresken verkleidet. Den äußeren Pilastern entlang ringelt sich üppiges Rollwerk. In der von korinthischen Säulen und verkröpftem Rundgiebel umschlossenen Ädikula steht vor blauem Nischengrund eine weißgefaßte Strahlenkranz-Madonna. — Die rundbogige Portalöffnung birgt zwei reichgeschnitzte Türflügel mit ganzfigurigen Reliefs der beiden Kirchenpatrone St. Leodegar (links) und St. Mauritius (rechts) sowie des Schweizerheiligen St. Beat (Giebelfeld), der mit erhobenem Stock einen Drachen vertreibt⁸. — Obwohl sich die architektonischen und dekorativen Elemente noch nicht organisch zu durchdringen vermögen, erweist sich das Portal in seiner formalen Gesamtrechnung als sehr einheitlich. Manche Zierformen gehen vom Stein unmittelbar in Holz über, wobei letzteres offensichtlich dem Meister als Werkstoff vertrauter war. Hier scheint dem Bildner alles leichter von der Hand gegangen zu sein; man vergleiche etwa das in Holz geschnitzte Rollwerk mit dem in Stein gehauenen. Dieses als eine zähe, teigige Masse von schneckenartigen Gebilden, jenes als schlanke, elastisch gekurvte Stäbe, die sich gegenseitig

⁶ Vgl. oben, S. 27, Anm. 45.

⁷ Die Statue des hl. Clemens, die sich als einzige Holzplastik durch ihre barocke Bewegtheit von den übrigen Figuren abhebt, ist aus stilkritischen Überlegungen Bildhauer Niklaus Geißler zuzuweisen.

⁸ Diese Figurengruppe ist im Portalentwurf (Abb. 24) noch nicht vorhanden.

überkreuzen, verschlingen und einrollen. Auf dem Portalentwurf (Abb. 24) gleicht sich die steinerne Rahmenarchitektur den beiden Türflügeln völlig an. Dieser in Holz gedachten und tischlermäßig behandelten Steinarchitektur sind wir bereits am Mittelteil der Westfassade begegnet. Durch den mächtigen Torbogen der Vorhalle beeinflusst das Hauptportal die rhythmische Aufrißgliederung dieser Schaufrent. Die Vorhalle kann somit als ein Stück eingezogener Westfassade aufgefaßt werden; zugleich ist sie Vorraum zur Kirche⁹.

5. Seitenfassaden

Der Baukörper der Hofkirche ist noch in spätgotischer Weise allseitig durchgebildet. Im Vergleich zur schmalen Turmfront mit ihrem durchgehenden Höhenzug bestehen die beiden gelagerten Seitenfassaden aus waagrecht verlaufenden Wandstreifen und Dachflächen (Abb. 19). — Die Umfassungsmauer der Kirche ruht auf einem gleichmäßig geschichteten, glatten Quadersockel, der den Höhenunterschied des ansteigenden Geländes ausgleicht. Auf dessen Kaffgesimse stehen vor schmalen Lisenen acht schlanke toskanische Pilaster. Diese unterteilen jede Nebenschiffsfront in sieben Rechteck-Felder, in deren Mitte jeweils eine oder zwei Wandöffnungen ausgespart sind. Über die Pilasterkapitelle legt sich ein scharf-liniges, verkröpftes Gebälk. Zierliche Triglyphen gliedern den Gebälkfries über jedem Wandabschnitt in vier langgestreckte Metopenfelder. Die Pilasterbasen sind durch dünne Mauerbänder miteinander verbunden. Auf ihnen fußen die profilierten halbrunden Fensterrahmen, die bei den unteren Ecken und an den Ansätzen des Bogenfeldes leicht vorspringen. Der Rahmenbogen schneidet sich jeweils in den Architrav ein und stützt mit seinem konsolenförmigen Schlußstein den Mitteltriglyph des Wandfeldes. Das einfache nachgotische Maßwerk zeigt die nämliche Zweiteilung wie an der Westfassade. Unter dem ersten und dem vierten Fenster befindet sich ein Nebenportal, dessen gerader Sturz vom Wandsockel-Gesimse in rechteckiger Knickung übersprungen wird. Die beiden östlichsten Fenster, welche die Chororatorien erhellen, sind unten stark verkürzt zugunsten der quadratischen Erdgeschoß-Lichter der Sakristeien¹⁰. Die sanft ansteigenden Seitenschiffsdächer endigen am Fußpunkt des niederen, von kleinen Rundbogen-Fenstern und prismatischen Strebepfeilerchen gegliederten Obergadens, der die Chorapside beschneidet. Darüber läuft ein profiliertes Kranzgesimse, das die Apsis reifartig umspannt und mit seinem Karnies zum steilen Hauptdach überleitet. Ein doppelgeschossiger, spitzbehelmter Dachreiter, der über dem Choranfang sitzt und in die

⁹ Die Michaelskapelle wird hier nicht näher behandelt. Sie ist ein nach Süden gerichteter Saal von ähnlichen Proportionen wie die etwas kleinere Vorhalle.

¹⁰ Die gleichen Wandöffnungen finden wir an den beiden anschließenden Ostseiten der Kirche, wo jeweils die Fensterpaare eng nebeneinander gerückt sind.

Komposition der Westfassade einbezogen wurde, durchkreuzt die durchlaufende Firstlinie. Die südseitige Dachfläche beleben zwei Reihen kleiner Lukarnen. Die Apsis erhebt sich über einem erhöhten Mauersockel, der an seinen Ansatzpunkten einfach abgestuft ist, und öffnet sich beidseits in einem stattlichen Rundbogen-Fenster mit dreiteiliger Maßwerk-Füllung. In der Stirnwand der Apsis steht ein weiteres, doch wesentlich niedrigeres Rundbogen-Fenster, das flankiert wird von zwei dünnen Pilastern, die mit ihren funktionslosen Kapitellen etwa 20 cm unterhalb des Dachgesimses endigen und deren Postamente im Wandsockel verankert sind.

Die Seitenfassaden und das Chorhaupt haben keine plastische Durchbildung erfahren. Ihrem kompakten, von Lichtöffnungen durchschlitzten Mauerwerk ist die sorgfältig in Haustein gearbeitete Fassadengliederung bloß aufgelegt. Diese vermag deshalb keinen funktionellen Ausdruck von einem Tragen und Lasten zu erzeugen. So fehlt es etwa den Pilastern auf den Gesimsschrägen des Mauersockels an Standfestigkeit, und die Fensterrahmen scheinen mit ihrer Schlußsteinkonsole am Mitteltriglyph des betreffenden Wandfeldes zu hängen. — Für die Charakterisierung der Einzelformen ließen sich noch weitere Merkmale nennen, wie sie uns bereits an der Westfassade begegnet sind. Neben solchen mehr äußerlichen Formbeziehungen erscheint uns aber das Trennende zwischen Haupt- und Nebenfassaden viel augenfälliger und deshalb für die Klärung der Meisterfrage von einiger Bedeutung. Gewiß war die Westfassade an besondere Voraussetzungen gebunden und sollte eine andere architektonische Aufgabe erfüllen als die Nebenfassaden. Damit sind aber jene im Grunde genommen künstlerischen Unterschiede nicht zureichend begründet. Die Seitenfassaden verraten denn auch nicht mehr jene Vielfalt von individuell geprägten, aktiven Einzelformen, die sich zu einer rhythmisierten Ganzheit vereinen, sondern bilden eine metrische Reihung gleicher Elemente. Es sind nicht prunkvolle, den Baukörper verschleiernde Schauwände, sondern nüchtern instrumentierte Gebäudefronten, deren Pilasterstellung gleichsam eine Projektion der Innenraumteilung darstellt. Der ganze seitliche Außenbau ist so auf einfachste Linien gebracht, wobei den Dächern eine nicht unwichtige Rolle zufällt — besonders dem Hauptdach, das mit seinem gerade durchgezogenen First den strengen, großlinigen Gesamtumriß der Kirche bedeutsam markiert.

6. Inneres

Das Innere der Hofkirche (Abb. 16) zeigt basilikalen Aufbau. Acht schlanke Langhaus-Pfeiler scheiden das hohe Mittelschiff von den beiden Nebenschiffen. Chor und Mittelschiff sind gleich breit und werden durch einen schmalen Triumphbogen gegeneinander abgegrenzt. Beidseits des Chors liegen eine Sakristei und darüber ein Oratorium. — Den quadratischen

Pfeilern sind jeweils vier Pilaster vorgelegt; diese fußen auf kräftig profilierten Basen, bestehend aus doppelter Plinthe, fallendem Karnies, Hohlkehle, Wulst und Platte. Drei Pilaster sind gleich hoch und von toskanischer Ordnung; während die beiden gegenüberliegenden einen Arkadenbogen stützen, unterfängt der äußere einen Seitenschiffs-Quergurt. Der vierte, ein korinthischer Kolossalpilaster, steht an der Pfeiler-Innen-seite und trägt das stark vorkragende Mittelschiffs-Gebälk. Die Archivolten der Arkadenbögen werden von diesen Mittelschiffs-Pilastern angeschnitten. Auf den Schlußstein-Konsolen der Arkaden stehen Apostelfiguren¹¹ vor schmalen Muschelnischen, welche die Archivolten mit dem Langhaus-Gebälk verklammern. Über den Geisonverkröpfungen erheben sich glatte Quergurten, die das Mittelschiff in fünf kreuzgratgewölbte Joche zerlegen. Die kleinen Fenster in den spitzbogigen Schildwänden vermitteln ein spärliches Oberlicht. Das durchlaufende Langhaus-Gebälk verkröpft sich am gekehlten, runden Chorbogen. Dessen Pfeilerschäfte werden beidseits von korinthischen Halbpilastern begleitet. Eine siebenstufige Treppe führt vom Langhaus in den zweijochigen Chor, der mit einer halbkreisförmigen Apside schließt. Im ersten Chorjoch befinden sich die Eingangsportale zu den beiden Sakristeien. Die doppeljochigen Oratorien darüber öffnen sich in Rundarkaden gegen den Chor und die Nebenschiffe. Der Durchmesser dieser Bögen ist den Langhausarkaden gegenüber geringer, so daß ihre Archivolten von den Chorpilastern nicht mehr «verletzt» werden, sondern mit der ganzen Leibung auf den kämpferartig abgedeckten Mauervorsprüngen auflagern. Ferner kommen die Apostelnischen tiefer zu stehen und berühren lediglich mit ihren aufgemalten Zierrahmen noch den Architrav des Chorgebälks, das rings um die Chorschlußwand herumgeführt ist und hier von den beiden mächtigen Rundbogen-Fenstern angeschnitten wird. In der Apsiskoncha ist eine hochovale, gerahmte Lichtöffnung ausgespart. Der Obergaden zeigt die nämliche Aufteilung wie das Mittelschiff. — Die beiden verhältnismäßig breiten Seitenschiffe (Abb. 20) werden von toskanischen Pilastern mit Quergurten und von gratigen Kreuzgewölben gegliedert. Jede Schildwand birgt ein gerahmtes Fenster.

Die in Sandstein gehauene architektonische Gliederung «atmet noch den mittelalterlich anmutenden Steinmetzgeist». Ihre Quader sind exakt zugeschnitten, sorgfältig geschichtet und mit weißen Fugenstrichen versehen. Dieses strenggefügte Quaderwerk, dessen feinkörniges Steinmaterial einen Stich ins Grünliche hat, hebt sich als tektonisches Gerüst von den weißverputzten Wand- und Gewölbe Flächen ab. Die Härten seiner scharf-
linigen Umrisse werden durch die rahmenden Dekorationsmalereien gemildert, indem gelbe Eierstäbe und Perlschnüre zwischen dem Graugrün

¹¹ Die farbiggefaßten Holzplastiken sind durchschnittlich 2,2 m hoch. — Durch die Orgelerweiterung von 1826 wurden die beiden westlichsten Bildnischen verdeckt; man verschob deshalb sämtliche Apostelstatuen ostwärts um eine Nische und plazierte die zwei freigewordenen Figuren — Christus und Maria (A. Reinle, a. a. O., Abb. 117 f.) — vor dem Chorbogen.

des Steins und der weißen Tünche vermitteln. Durch gemalte Zierleisten mit Herzblättern und Rosetten, welche die Gräte der Gewölbe betonen, erfuhrt anderseits der funktionelle Ausdruck des Aufriß-Systems eine wesentliche Steigerung. Die über dem Fluchtpunkt des Raumbildes liegende Apsiskoncha hat man am reichsten ausgeschmückt: Auf einem Gesimsstreifen stehen vier Halbrosetten und darüber zierliche Kandelaber mit Engelsköpfen zwischen fünf polygonal gerahmten Gewölbefeldern. Mit dieser Gliederung korrespondiert eine im Scheitel der Halbkuppel hängende fünffach gebuckelte Muschel, deren Wölbungen illusionistisch angedeutet sind.

Der Innenraum ist ziemlich schwach und uneinheitlich belichtet. Während die beiden Seitenschiffe verhältnismäßig stark erhellt sind, wirkt das Mittelschiff beinahe düster. Im Chor begegnen wir einem ähnlichen Schwanken zwischen Helligkeit und Dunkel ¹².

Da die Umfassungsmauern von verhältnismäßig schmalen Wandöffnungen durchbrochen sind, bewahren sie im Inneren ihre kompakte, raumabschließende Wirkung. Mittelschiff und Chor ergeben so zusammen einen steilen, einheitlichen Raumblock, der mittels Pilaster und Quergurten in eine regelmäßige Jochfolge unterteilt ist. Die schlanken Pilaster, die im Vergleich zu denjenigen des Außenbaues mehr Relief aufweisen, stecken den Hauptraum nach der Tiefe hin gleichmäßig ab und verleihen ihm einen vertikalen Bewegungszug, der vom weitausladenden Gebälk abgeschwächt wird. Dieses erweist sich als eine kräftig betonte, horizontale Teilung, die das Auge in rhythmischem Bewegungsablauf (Gebälkverkröpfungen!) zur Apsis hinführt und dabei die einzelnen Joche miteinander verknüpft. Die Pilaster und ihr Gebälk sind neben den Raumproportionen die wichtigsten Ausdruckselemente. Sie versetzen den Hauptraum in einen eigenartigen Schwebезustand, der zwischen Aufstreben und Gelagertsein die Mitte hält. Analog wirken die rundbogigen Quergurten, die auf der einen Seite aufwärtssteigen, um (im Gegensatz zum Spitzbogen) in durchlaufender Bewegung jenseits des Scheitelpunktes wieder als Last herabzusinken. Die glatten Gurten und die aufgemalten Rippen haben von ihrer ursprünglichen funktionellen Bedeutung wenig bewahrt. Wer empfände diese dekorativen Scheinrippen als wirkliche Kräftebahnen! Eigentlich grenzen sie bloß die großflächigen Gewölbekappen gegeneinander ab. Wo sind die Schlußsteine, jene Zielpunkte, denen im gotischen Raume alle Vertikalglieder zuströmen? Die Apsiskoncha mit ihrer hängenden Muschel erscheint wie aufgesetzt und das übrige Gewölbe ähnelt einer Rundtonne mit Stichkappen, die den gesamten Raum einheitlich überspannt und gleichsam wie ein Deckel abhebbar ist. Die Innenseiten der prismatischen Arkadenpfeiler und die Oberwand liegen jeweils in der gleichen, das Raumvolumen des Mittelschiffs seitlich begrenzenden Ebene, ohne daß dabei der Einblick in die Seitenschiffe verwehrt wäre. Wer in diese übertritt steht plötzlich in andersartigen Raumgebilden, die im Gegensatz zum schmalen Hauptraum

¹² Vgl. unten S. 89 (Innenraum-Belichtung).

überaus harmonisch proportioniert sind. Beim Durchblick von den Nebenschiffen ins Mittelschiff hat das weite und locker aufgeteilte Langhaus, das im Aufbau eindeutig basilikal ist, etwas Hallenmäßiges (s. auch Grundriß). Treten wir aber ins Mittelschiff zurück, so erscheint dieses mit seiner geschlossenen Oberwand gegenüber den Nebenschiffen beinahe autonom (nicht zuletzt, weil es mit dem Chor unter demselben durchgehenden Gewölbe liegt) und dominiert entschieden über diese. Sind die beiden Pfeilerfolgen Reste von stehengebliebenen Wänden, die das Langhaus in drei Einzelräume zerlegen, oder dürfen sie als unterteilende Stützen eines Einheitsraumes aufgefaßt werden? Diese Frage läßt sich nicht eindeutig beantworten — die Anlage verkörpert in ihrer Gesamtheit einen Mittelzustand von Raumaddition und Raumdivision¹³. Neben den vielen, mehr zufälligen Diagonal-Durchblicken, wie sie sich besonders reizvoll von den Nebenschiffen her ergeben, ist die Mittelachse der Kirche die vom Baumeister geforderte Sehrichtung. Hier klärt sich das Raumbild, indem unsere Blickbahnen vom Langhausgebälk aufgefangen und — die Tiefe durchmessend — zum Hochaltar, als der geistigen Mitte des Sakralraumes, hingeführt werden. Trotz dieser neuzeitlichen perspektivischen Sehweise schwingt in den Maßverhältnissen des Innenraumes ein unirdischer Ton mit. Ferner hat der klassische Schnitt der Bauformen gegenüber ihren unantiken Proportionen recht wenig zu besagen, denn diese Verhältniswerte sind letztlich «das, was ein Volk als sein eigenes gibt. Mag auch das System der Dekoration von außen hineingetragen sein, in den Massen von Höhe und Breite kommt der Volkscharakter immer wieder zum Durchbruch»¹⁴. Die Grund- und Aufrißgestaltung der Hofkirche richtet sich nicht nach einer einheitlichen und verbindlichen Norm; als Ausgangspunkt ist hier vielmehr der schmale, hohe Raumblock anzusehen¹⁵, und damit waren auch von vorneherein die Proportionen für die architektonische Gliederung gegeben.

¹³ Zur Rechtfertigung dieser unentschiedenen Lösung müssen wir uns die besonderen baulichen Voraussetzungen von neuem vergegenwärtigen. Der Architekt war schon in der Grundrißdisposition der Kirche sehr eingeengt, da er sich (wohl aus statischen Überlegungen) an die alten Pfeilerfundamente anlehnte und ihm zudem die Breite der Seitenschiffe vorgeschrieben war («Daß man Namlichen die Murendicke für beide Thürn hinauß setzen solle»). Für die Gestaltung des Aufrisses hatte er ebensowenig freie Hand, weil man (im Anschluß an den mittelalterlichen Bau) wiederum eine basilikale Anlage wünschte — jene Raumform also, die sich mit den grundrißlichen Gegebenheiten (schmales Mittelschiff und breite Nebenschiffe) nicht in befriedigender Weise in Einklang bringen ließ und überdies dem Meister von seiner süddeutschen Heimat her wenig geläufig war.

¹⁴ H. Wölfflin, *Kleine Schriften* (1886—1933). Hg. von J. Gantner, Basel 1946 — *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, S. 33.

¹⁵ Ein breiteres Mittelschiff wäre aus ästhetischen Überlegungen unvereinbar gewesen mit der übernommenen, schmalen Turmfassade.

VI. Kapitel

DAS BAUSYSTEM

1. Einführung

Im Zeitalter der Renaissance ergeben sich für die bildenden Künste ganz neuartige Voraussetzungen. «Der Weg der schöpferischen Kräfte führt in dieser Epoche durch das Wissen, die theoretische Überlegung, den gedanklichen ‚Grund‘, der ihnen erst die Fesseln löst, die Bahn frei macht zur Auswirkung, aus dem Forschen, Messen, Rechnen, Absehen, Vergleichen, Auswählen wächst das Kunstwerk hervor¹.» Die Geometrie beherrscht den Geist der Zeit.» (Wölfflin)

In der nachfolgenden Untersuchung sollen die Gestaltungsprinzipien des entwerfenden Baumeisters der Hofkirche dargelegt werden. — Fast alle Architekten der Renaissance bekannten sich zur antiken Baulehre des Römers Vitruv, die auf die neuere Kunst eine ungewöhnlich starke Wirkung ausgeübt hat. «Dunkel und vieldeutig wie die Bibel ist das kanonische Architekturbuch des Altertums für die Neuzeit. Jedes Land und jede Generation legt das ihr Gemäße hinein und nimmt seine Autorität dafür in Anspruch².» — Bereits im Mittelalter befand sich dieses kunsttheoretische Werk in mehreren Bibliotheken des Nordens. Für den Festungsbau war Vitruv schon damals eine Autorität³, und die berühmteste Enzyklopädie des Mittelalters, das «Speculum naturale» des Vincentius von Beauvais, zitiert sogar seine fundamentale Proportionslehre⁴. Eine größere Wertschätzung von Vitruvs Schriften setzte aber erst ein, als in den Menschen der Sinn für antikische Schönheit wiedererwachte. So war denn die Wiederentdeckung der zehn Bücher «Über die Architektur» zu Anfang des Quattrocento kein blinder Zufall, sondern lag im Wesen der Zeit. Die erste Drucklegung des Werkes erfolgte um 1485. Im Norden wurden damals gerade die letzten gotischen Monumentalbauten aufgeführt, und es erscheint uns durchaus bezeichnend, wie man hier verhältnismäßig spät anfang, sich mit dieser Baulehre intensiver zu beschäftigen. Den Weg hiez zu ebnete der Straßburger Humanist Gualtherius Hermennius Rivius mit seiner deutschen Vitruvübersetzung, die 1548 erstmals in Druck gegeben wurde und in der Folgezeit mehrfach aufgelegt werden mußte. Seine schwerfälligen Translationen hat der Herausgeber kapitelweise kommentiert. Diese «auslegungen oder erklärungen» — eine wahre kunst- und kulturgeschichtliche Fundgrube — vermitteln einen trefflichen Einblick in das damalige Bauwesen des Nordens, das zum Teil noch der mittelalterlichen Hüttenorganisation verpflichtet geblieben war. In Straßburg befand sich bekanntlich die wichtigste deutsche Bauhütte, die

¹ M. Hauthmann, a. a. O., S. 64.

² M. Hauthmann, a. a. O., S. 65.

³ E. R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern 1948, S. 60 Anm. 5.

⁴ J. von Schlosser, Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii). Berlin 1912, 2. Bd., S. 33.

noch 1563 neue Satzungen erhielt. Der Gelehrte Rivius spricht denn auch in seinen Kommentaren oftmals von Steinmetzen, die ihm praktische Ratsschläge erteilt hätten. Diese persönlichen Beziehungen zu einheimischen Künstlern und Bauverständigen sind im Lehrbuch der «Bawkunst»⁵, das Rivius «zu rechtem verstandt der lehr Vitruuij» geschrieben hat, noch handgreiflicher als in seinem «Vitruuius Teutsch»⁶, der sich vornehmlich an jene Künstler wendet, «welche sich des Zirckels vnnd Richtscheids künstlich gebrauchen, zu sonderlichem nutz vnnd vilfeltigem vorthail»⁷. Rivius warnt mehrmals vor jenen «Pseudo Architecti», deren es in «Teutschen und Welschen landen» so viele gebe. Ein gründliches Studium jenes altrömischen Theoretikers sei für jeden echten Künstler unerlässlich. «Dieweil alle die, so in guten Künsten ohn solchen grund vmb-schweiffen, vnnd ihrer vnderrihtung kein satt noch gewiß fundament haben, als die blinden wandlen, auch von solchen Künsten weiter nichts dann ein schein oder schatten bekommen, aber den rechten kern nicht erlangen⁸.» Jedes Kunstwerk müsse in der Geometrie «gegründet» sein; «dieweil alle ding in der Welt mit mancherley Linien vnderschiedlicher qualitet, größe, vnd proportion formiert seind, welches allein durch die Geometrey in rechten verstandt gebracht werden mag⁹.» Erst eine solche geometrische Arbeitsweise gewährleistet nach Rivius jene Symmetrie und Proportion, wie sie jede «rechte Architektur» erfordere. Die «gerechteste und eigentlichste Symmetrie» aber seien die «von der Natur gesetzten, vollkommenen vnd gewissen» Proportionen des menschlichen Körpers, dieses «sonderlich herrlichen und göttlichen Wunderwercks, das Gott selber nach seiner Gleichnuß erschaffen habe». Vitruvsche Symmetrie und Proportion werden dann an der berühmten Figur des «homo quadratus» (Abb. 23) einläßlich demonstriert: «So ein Mensch niedergelegt wirt, mit erstreckten Armen und Schenckeln, vnd man auß dem Nabel ein Circelkreiß runds vmb ihn her reiße, wirt derselbige Circelkreiß gerad die obersten spitzlein der Finger an Henden vnd Zehen der Füß berühren: Vnd nicht weniger, als solche ründe umb den Menschlichen Körper gezogen wirt, also mag man auch denselbigen in die vierung (= Quadrat) bringen, dann so er von den vndersten Füßen biß auff die höhe des Haupts nach der länge gemessen wirt, vnd man solche messung mit der

⁵ Der Architectur furnembsten, notwendigsten, angehörigen Mathematischen vnd Mechanischen künst, eygentlicher bericht, vnd verstendliche vnterrichtung, zu rechtem verstandt der lehr Vitruuij, in drey fürneme Bücher abgetheilt. Durch Gualtherum H. Riuim Medi & Math. Nürnberg 1558.

⁶ Vitruuius Teutsch. Nemblichen des aller namhafftigsten vnd hocherfarnesten, Römischen Architecti, vnd Kunstreichen Werck oder Bawmeisters, Marci Virtruuij Pollionis, Zehen Bücher von der Architectur und kunstlichem Bawen . . . Erstmals verteutscht, vnd in Truck verordnet durch D. Gualtherum H. Riuium . . . Nürnberg 1548. — Manche Zitate, welche diesen beiden Büchern entnommen sind, wurden leicht gekürzt. — Für den «Vitruuius Teutsch» benützten wir die Basler Ausgabe von 1614.

⁷ Rivius, a. a. O., Basel 1614, Titelblatt.

⁸ Ebenda, S. 10 f., Kommentar zum I. Buch, 1. Kap.

⁹ Ebenda, S. 16, Kommentar zum I. Buch, 1. Kap.

länge der außgestreckten Arm vergleicht, wirt solche breite mit der höhe gleich gefunden, wie ein gerade vierung, so auch mit dem Winckelmaß gericht ist ¹⁰.» Dieses «gerechte Quadrat», das unter allen geometrischen Figuren die «perfectest und volkomnest» sei ¹¹, enthält ein Koordinatennetz, in welches jene Menschenfigur derart eingezeichnet ist, daß ihre wichtigeren Umrißpunkte sowie Gelenke und Muskelansätze auf Schnittpunkte dieser Teilungslinien fallen. Symmetrie und Proportion der menschlichen Gestalt basieren somit nach Rivius auf einem quadratischen Schematismus. Diese reine Quadratur soll für jede architektonische Schöpfung Grundlage sein. «Vnd ist fürwar diese Symmetria vnd scharpffe proportionierte messung der Glidmassung des Menschlichen Cörper zu rechtem grund aller messung hoch von nöten¹².» «Dieweil aber solche Symmetrische messung von Vitruuio auß der Menschlichen proportion unnd Symmetria aller Glider abgenommen wirt, als aus sonderlichem Grund, setzet er für, daß dieselbigen vor allen dingen in den Gebewen der Tempel und Gottshäuser gehalten werden¹³.» «Dann kein herrlich Gebew eins Tempels rechtemäßig componiert werden mag, es sey dann sach, daß derselbig Baw in solcher Symmetria vnd Proportion, wie ein wolgestalter Mensch in allen Gliedmaßen auff's fleißigst geordnet sei ¹⁴.»

2. Beschreibung

a) Grundriß

Im dritten Buch des «Vitruuius Teutsch» werden die verschiedenen Tempelarten in Grund- und Aufriß näher beschrieben. Die beigelegten Holzschnitt-Illustrationen sind mehr unbeholfene Rekonstruktionsversuche antiker Heiligtümer ¹⁵ als wegleitende bildliche Erläuterungen. In sämtlichen Grundrißfiguren fällt ein einfacher quadratischer Schematismus ins Auge; bei einigen wurden sogar die Koordinatennetze belassen (vgl. Rivius (1614), Abb. S. 203). Die Figur des Peripteros (ebenda, Abb. S. 206) verrät gewisse Ähnlichkeiten mit dem Grundriß der Hofkirche, der, wie gleich dargelegt werden soll, ebenfalls von der Quadratur her-

¹⁰ Ebenda, S. 184 f., III. Buch, 1. Kap.

¹¹ Rivius, a. a. O., Nürnberg 1558, fol VI a.

¹² Rivius, a. a. O., Basel 1614, S. 194, Kommentar zum III. Buch, 1. Kap.

¹³ Ebenda, S. 189, Kommentar zum III. Buch, 1. Kap.

¹⁴ Ebenda, S. 184, III. Buch, 1. Kap.

¹⁵ Vgl. ebenda, S. 202, Kommentar zum III. Buch, 1. Kap.: «Die Tempel, welche dieses orts von Vitruuio zu augenscheinlichen Exemplen gesetzt worden, seind alsv gar verfallen, daß sie nicht mehr außzuspüren.» — Ebenda, S. 188, Kommentar zum III. Buch, 1. Kap.: «Hierinn hat vns auch nicht wenig hindernuß geben, daß solche Gebew vnsern Steinmetzen zum theil frembd, also daß ich keine sonderliche Wörtlein hab erfahren oder erfragen können.»

geleitet ist (Abb. 25). Den Ausgangspunkt bildet hier das Doppelquadrat gemäß der Vitruvschen Regel: «Die länge des Baws wirt also abgetheilt, daß die breyte den halben theil der länge habe¹⁶.» Dieses Seitenverhältnis von 1 : 2 veranschaulichen die beiden eingeschriebenen Kreise, deren Durchmesser der Turmfront-Breite entspricht. Der äußere Apsisscheitel wurde von den beiden östlichen Gebäude-Eckpunkten aus durch Zirkelschlag px bzw. py bestimmt. Da sich ferner die Kirchenbreite xy zur Gesamtlänge des Innenraums verhält wie 1 : 2, ist ebenfalls das innere Apsisende mittels Quadratur festgelegt. Der entwerfende Architekt hat somit obige Regel Vitruvs auch in bezug auf die östliche Frontbreite beachtet. Die beiden Hauptquadrate AELM und EJKL zerfallen in 32 gleichgroße Teilquadrate, deren Seitenlänge jeweils der Weite einer Langhaustravée entspricht¹⁷. Eine weitere Unterteilung dieser Quadrate haben wir im zweiten Langhausjoch BC vorgenommen, wo es auf eine Jochlänge 3 und auf die Gesamtbreite der Kirche 12 Einheiten trifft. Die Zahl 12 (oder ein Vielfaches) «mit ihren vielfeltigen vndertheilungen und proportion» wird von Rivius besonders empfohlen: «Und merck erstlich zu mehrerm verstand folgender Character, daß bey den Alten alle ding fürnehmlich in 12 gleiche theil vnderschieden worden¹⁸.» Jene kleinsten Quadrateinheiten haben eine Seitenlänge von 9 Luzerner Werkschuh¹⁹. Wenn wir diese Länge durch 3 dividieren, erhalten wir das Grundmaß von 3 Schuh. Dieses entspricht der jeweiligen Pilasterbreite unserer Kirche²⁰ und ist der von Vitruv geforderte Modulus: «Nim ein theil, das sol dir ein Model seyn, welcher Model dir die dicke einer Columnen anzeigt²¹.» Der Übersichtlichkeit halber werden wir bei der nachstehenden Darlegung mit dem dreifachen Modulus operieren. Selbst mit dieser Maßeinheit lassen sich noch alle wichtigen architektonischen Punkte mühelos fixieren. So ist das Mittelschiff 15 und der Chor 9 Moduli lang. Die Breite des Hauptportals, der Seitenschiffe und der Chorbogenöffnung beträgt jeweils 3 Moduli. Die Orgelempore ist 5 Moduli breit. Die inneren Türrahmen der Nebenportale haben einen Durchmesser von einem Modulus usw. Die Ausstattung richtet sich ebenfalls nach diesem Grundmaß. So sind beispielsweise die äußeren Kirchenbänke, der Kreuzaltar und die mittleren Seitenschiffsaltäre je 1 Modulus breit. Ein Halbkreis (mit Zentrum q), der von der Quadratur des Langhauses ausgeht, markiert mit seinem Scheitel die äußerste Begrenzungsebene der Westfassade. Ferner fallen die Verlängerungen der Vorhallen-Diagonalen auf Schnittpunkte der Langhaus-Quadratur. Mit den Zirkelschlägen qα bzw. qβ von den

¹⁶ Ebenda, S. 284, IV. Buch, 4. Kap.

¹⁷ Da diese Travéeenweiten auf den Pfeilerfundamenten der mittelalterlichen Kirche basieren, mußten letztere das Grundmaß des Bausystems unmittelbar beeinflussen.

¹⁸ Rivius, a. a. O., Basel 1614, S. 198, Kommentar zum IV. Buch, 1. Kapitel.

¹⁹ 1 Luzerner Werkschuh mißt 28,5 cm.

²⁰ Die Pilasterbreiten der Hofkirche differieren zwischen 85,4 und 85,8 cm; der dreifache Werkschuh beträgt 85,5 cm.

²¹ Rivius, a. a. O., Basel 1614, S. 212, III. Buch, 2. Kap. — Säulendurchmesser und Pilasterbreite bedeuten hier dasselbe.

freistehenden Turmkanten aus werden schließlich die Stirnseiten der beiden Strebepfeiler bezeichnet.

Der gesamte Grundriß basiert auf einem einfachen quadratischen Schema, das der entwerfende Architekt zu individuellem Leben erweckt hat. Bei einem Modulus von 3 Schuh bietet dieses Verfahren fast unbegrenzte Variationsmöglichkeiten. Dazu kommen sodann, wie wir bald sehen werden, die Diagonalen der Quadrate und ihre Verlängerungen, mit denen sich weitere architektonische Punkte festlegen lassen.

b) Längsschnitt

Es zeugt für eine konsequent-rationale baukünstlerische Gestaltungsweise, wenn der Aufriß nach dem nämlichen Prinzip entworfen wurde (Abb. 26). Die «Symmetria und scharpffe proportionierte messung» ist nach Rivius «nicht allein in grundlegung der Gebew» zu beachten, vielmehr sind «auch die aufgezogenen Gebew ihrer gelegenheit nach zu bevestigen vnd zu sterken»²². Jede Travée des Langhaus-Aufrisses enthält bis zum Dachfirst 3 mal 11 quadratische Einheiten (Abb. 26, Abschnitt BC). Die Höhe der Arkadenpilaster und die Breite der Seitenschiffe betragen jeweils 3 Moduli; mit dieser Entsprechung wurde eine weitere Grundregel Vitruvs befolgt: «Die Columnen solcher Palläst sollen also hoch seyn, als die Porticus oder Schöpff (= Seitenschiffe) breit sind»²³. Ferner sind die Mittelschiffspilaster 5 Moduli, die beiden Apsisfenster 4 Moduli und die Seitenschiffsfenster 3 Moduli hoch. Die Höhe der Apostelnischen (samt Konsole) mißt 1 Modulus. — Zwischen die Pilaster und Quergurten jedes Mittelschiffsjoches lassen sich 3 übereinanderstehende Quadrate einzeichnen (vgl. Abschnitt DE). Der Gesamtaufriß des Langhauses zerfällt in 2 Quadrate, deren Seitenlänge dem Durchmesser der eingetragenen Kreise entspricht. Die Verlängerung der einen Diagonale des ersten Quadrates trifft auf den unteren Helmknäuf des Dachreiters. Die Höhe bis zum Dachfirst läßt sich $2\frac{1}{2}$ mal auf die Gesamtlänge der Kirche abtragen, wie dies die großen Kreise veranschaulichen mögen, wobei sich die beiden Vollkreise wiederum über der Langhaus-Mitte berühren. Schließlich fällt die Verlängerung der einen Diagonale des ersten Quadrates auf den Fußpunkt der Westfassade.

c) Querschnitt

Breite und Höhe des Mittelschiffes umgrenzen ebenfalls ein Doppelquadrat, dessen Seiten sich aber nicht in Moduli aufteilen lassen, da die Langhauspfeiler auf den Fundamenten der alten Kirche stehen (Abb. 27). Unser Architekt, der überall mit dem Grundriß operiert hat, würde sonst

²² Ebenda, S. 194, Kommentar zum III. Buch, 1. Kap.

²³ Ebenda, S. 308, V. Buch, 1. Kap.

zweifelsohne die beiden entscheidenden Dimensionen des Innenraumes durch ganzzahlige Moduli festgelegt haben. Daß jene bedeutsame Vitruvsche Grundfigur des Doppelquadrates gerade hier erscheint, muß einen tieferen Sinn haben und bekräftigt unsere frühere Behauptung, wonach die Mittelachse der Kirche die vom Baumeister geforderte Seherichtung des Innenraumes sei²⁴, denn «mathematisierende Phantasie, konstruktives Denken und ästhetische Vorstellung sind unlöslich miteinander verbunden». (Burckhardt) — In den beiden Nebenschiffen verhält sich die Breite zur Höhe annähernd wie 2 : 3. Den Verhältniswert der Breite dieser Schiffe zur Höhe ihrer Pilaster haben wir bereits dem Längsschnitt entnommen — er beträgt 1 : 1. Das Quadrat, welches aus diesen zwei Dimensionen resultiert, bezeichnet jeweils mit dem Schnittpunkt seiner Diagonalen das Zentrum der Retabelnischen an den mittleren Seitenaltären. Die Breite dieser Altäre (von Säulenmitte zu Säulenmitte) mißt 1 Modulus. — Mittels 10 Quadratur-Diagonalen lassen sich alle entscheidenden architektonischen Punkte des Querschnittes fixieren!

d) Westfassade

Für die Gliederung der Westfassade (Abb. 28) waren die beiden gotischen Türme maßbestimmend. Ihre annähernd quadratischen Stockwerke boten hierfür günstige Voraussetzungen. Die Frontbreite der Kirche verhält sich zur Höhe der vier Turmgeschosse wie 5 : 6. Wenn wir diese Höhe in 12 Einheiten unterteilen, so trifft es auf jedes Geschoß 3 und auf die Breite der Turmfassade 10 Einheiten oder Moduli. Erweitern wir diese Frontbreite beidseits auf 12 Moduli, so erhalten wir ein riesenhaftes Quadrat, dessen Diagonalen sich am Fußpunkt der Fensterrose kreuzen. Mit Hilfe des eingetragenen, aus 12×12 Einheiten bestehenden Quadraturnetzes lassen sich alle konstruktiv wichtigen Aufrißpunkte der Fassadenmitte bestimmen. Eingezeichnete Zirkelschläge, deren Zentrum bei der Nordturmkante *s* liegt, mögen diese Zusammenhänge noch besonders verdeutlichen²⁵. Das von den beiden Türmen hergeleitete Grundmaß der Fassade ist etwas größer als unser Modulus von 9 Werkschuh. Für die Proportionierung der Turmhelme hatte der Architekt wieder freie Hand. Die Helmquadratur basiert auf der Breite des Langhauses²⁶, jener Strecke also, die der halben Länge des Innenraumes entspricht. Der fünfte Teil dieses Längenmaßes sei unser Modulus für die Turmhelme²⁷. Derselbe läßt sich nach der Senkrechten bis zur Turmkreuz-Mitte sechsmal abtra-

²⁴ Vgl. oben S. 60.

²⁵ Vgl. A. E. Brinckmann, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern. Berlin 1919, Abb. 253 und 255, wo auf die nämliche Weise an französischen Fassaden die Quadratur nachgewiesen wird.

²⁶ Siehe die gestrichelten Vertikallinien, welche auf die Wandsockel der Seitenfassaden fallen.

²⁷ Der entwerfende Architekt hat wahrscheinlich mit einem kleineren Grundmaß gearbeitet.

gen. Das entsprechende Quadrat, das aus jener Breite und aus dieser Höhe resultiert, weist wiederum das Seitenverhältnis 5 : 6 auf. Da der Abstand von Turmmitte zu Turmmitte 3 Moduli beträgt, ergibt sich ferner gegenüber der Helmhöhe der Verhältniswert 3 : 6 bzw. 1 : 2, also von neuem das Seitenverhältnis eines Doppelquadrates (siehe Doppelkreis). Der zweite Vertikalmodulus bezeichnet die Kreuzmitte des Dachreiters. Ferner treffen entsprechende Diagonalen der Helmquadratur auf die Fußpunkte der beiden Turmknäufe.

e) Hauptportal

Am Hauptportal wurde das Teilungsprinzip der Quadratur mit demjenigen der Triangulatur kombiniert (Abb. 24), wobei sich der entwerfende Meister offensichtlich in den Grundzügen an das bei Rivius beschriebene «Jonische Thürgestell» hielt. Dort hat man die Portalöffnung ebenfalls durch Triangulation festgelegt ²⁸.

f) Exkurs zur Meisterfrage der Westfassade

Der Entwurf zum Hauptportal kann aus stilkritischen Überlegungen nicht von Baumeister Kurrer stammen, sondern ist eine ureigene Schöpfung des Tischlerarchitekten und Bildhauers Niklaus Geißler ²⁹. Damit stellt sich erneut die Frage, ob nicht Geißler ebenfalls die Westfassade der Hofkirche entworfen haben könnte ³⁰. Dies läßt sich aber weder überzeugend bejahen noch eindeutig verneinen. Kurrer hat zum mindesten an der rein architektonischen Konzeption dieser Schaufront wesentlichen Anteil ³¹. Andererseits spricht die ornamentfreudige Bauplastik eher für Geißler ³². Eine eindeutige Zuweisung an einen dieser beiden Künstler fällt somit dahin — vielmehr dürfte ein jeder von ihnen den ihm gemäßen Beitrag geleistet haben. Wir werden deshalb kaum fehlgehen, wenn wir die Westfassade als ein Gemeinschaftswerk dieses Künstlerpaares auffassen, indem Jakob Kurrer den architektonischen Grundplan und Niklaus Geißler die dekorative Ausgestaltung der Fassadenmitte geschaffen hat. Nach Rivius müsse man «einen ersten anblick, so wir in Teutscher sprach auch den Schawgibel (oder die Welschen die Facieten) nennen, etwas weiter geschmuckt machen (Geißler), dann die bloßen Linien des Grunds (Kurrer), daraus dann künfftig Werck ein größers vnd dapffers ansehen bekompt» ³³.

²⁸ Vgl. Rivius, a. a. O., Nürnberg 1558, fol. XVIII b f.

²⁹ Bezeichnenderweise fehlt denn auch das Hauptportal in Kurrers Grundriß-Plan.

³⁰ Vgl. oben S. 48 und S. 57.

³¹ Vgl. oben S. 46 f., wo Kurrer für die Aufführung der beiden Turmhelme einen «authentischen revers under dem Statt Secret» verlangt.

³² Vgl. oben S. 48, Anm. 35, wo Geißler für mehrere Werkstücke «zu der faciata» bezahlt wird.

³³ Rivius, a. a. O., Basel 1614, S. 53, Kommentar zum I. Buch, 2. Kap.

3. Wesen und Zweckbestimmung der Quadratur

Ein eindeutiges, konsequent durchgeführtes Bausystem hat der Hofkirche in Grund- und Aufriß Gestalt verliehen³⁴. Alle wichtigen Teilungen und Intervalle der Architektur treffen auf entsprechende Schnittpunkte des Gradnetzes, das der baulichen Schöpfung zugrunde gelegt wurde. Das Ganze ist ein einfaches, planimetrisches Liniensystem zur Begrenzung von Bauelementen und zur Bindung von Formen in der Fläche. Da sowohl Grund- wie Aufriß nach dem gleichen Prinzip gebildet sind, wird auch die dritte Dimension erfaßt und die Quadratur wirkt sich innerhalb des gesamten Raumes als ordnende und proportionierende Maßbestimmung aus. Nicht ein von außen übernommenes Metermaß hat diese Architektur geformt, sondern der im Bauwerk selbst enthaltene Modulus. Das Doppelquadrat, das Vitruv für den Grundriß des Peripteros vorschreibt, scheint eine Lieblingsform unseres Architekten gewesen zu sein³⁵.

Gewiß sollte jene gleichmäßige Erstreckung der Quadratur auf den ganzen Bau den harmonischen Zusammenklang von Grund- und Aufriß gewährleisten. Daneben bot dieses System große Vorteile für die praktische Ausführung des Baugedankens. Kannte man die Größe des Modulus, so konnten schon einer bloßen Skizze die richtigen Baumaße entnommen werden³⁶. Den Grundriß übertrug man in der gewünschten maßstäblichen Vergrößerung durch kreuzweise ausgespannte Schnüre vom Bauplan auf den Bauplatz³⁷. Die markanten Punkte des Aufrisses wurden durch Anvisieren ermittelt³⁸.

³⁴ Die Schutzengelkirche in Eichstätt (vgl. oben S. 35 ff.) wurde vielleicht nach dem nämlichen Gestaltungsprinzip entworfen. Die Westfassadenbreite verhält sich hier zur Gesamtlänge der Kirche wie 1 : 2. Von der Länge des Innenraumes entfallen $\frac{2}{3}$ auf das Langhaus (samt Vorjoch) und $\frac{1}{3}$ auf den Chor. Ferner ist die lichte Breite des Langhauses gleich der Scheitelhöhe des Hauptgewölbes. Schließlich verhält sich die Breite des Langhauses (ohne Seitenkapellen) zu dieser Höhe wie 2 : 3.

³⁵ Vgl. Rivius, a. a. O., Nürnberg 1558, fol. XVI b, wo er sechs verschiedene Rechtecke anführt und dabei dem Doppelquadrat den Vorzug gibt, denn «man findet in guten werken der Antiquitet, so man für löblich vnd gut achtet, nichts das dise proportion vbertreffe».

³⁶ Fast alle mittelalterlichen Baurisse sind unmaßstäblich gezeichnet.

³⁷ Vgl. Rivius, a. a. O., Basel 1614, S. 50, Kommentar zum I. Buch, 2. Kap.: «Zu solcher bezeichnuß des Grunds pflegt man in großen weitleufftigen Gebewen auch Pfeyler zu schlagen, zu einer bezeichnung mit Seylern vnd Schnüren nach der Pleyweg gezogen, darnach man sich im gantzen Baw wisse zu richten.»

³⁸ Daher der Begriff «Visier», wie er bei uns bis ins 18. Jh. geläufig war. — Im Skizzenbuch des Villard de Honnecourt findet sich die zeichnerische Darstellung eines kauernenden Mannes, der über die Hypothenuse eines rechtwinklig-gleichschenkligen Dreieckes einen Turm «anvisiert»; H. R. Hahnloser, Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek. Wien 1935, Tf. 40 k. — Vgl. ferner Rivius, a. a. O., Basel 1614, Abb. S. 244 und S. 62, Kommentar zum I. Buch, 3. Kap.: «Diese Kunst (des Anvisierens) wirt dem Architecto auch vor andern theilen der Architektur vast nutz seyn, mancherley ding in der höhe Geometrischer weiß künstlich abzumessen . . . , auch an solchen Orten da er nicht hinkommen mag.»

«Zweifellos hat der Aufbau der architektonischen Elemente mit dem Regellaß der geometrischen Proportion etwas Besonderes empfangen, das ihn vor der planlosen oder willkürlichen Aneinanderlagerung der Elemente auszeichnete . . . Wurde die architektonische Planung auf der Grundlage geometrischer Gebilde entworfen, so steckt deren Gesetzmäßigkeit in den tektonischen Gebilden wie der Knochenbau im Körper, unsichtbar aber maßgebend, als Traggerüst³⁹.»

4. Herkunft der Quadratur

Nirgends lesen wir bei Vitruv von einer Quadratur, nach der sich sämtliche Teile eines Bauwerkes zu richten hätten. Der altrömische Theoretiker spricht lediglich vom «homo quadratus». Jener quadratische Schematismus, der von Rivius propagiert wird, dürfte demnach seine Wurzeln anderswo haben. — Waren es vielleicht die zeitgenössischen Kunsttheoretiker Italiens, die Rivius beeinflußt haben? Wir können nämlich den sicheren Nachweis erbringen, daß unser Straßburger Humanist alle wichtigeren italienischen Vitruvausgaben des früheren 16. Jahrhunderts gekannt haben muß, da er viele Abbildungen zu seiner Übersetzung solchen Editionen entnommen hat⁴⁰. Jene damals führenden Theoretiker des Südens mögen manches vermittelt haben, doch liegen die Ursprünge noch weiter zurück — der ganze Problembereich erweist sich bei genauerem Studium wesentlich komplizierter und vielschichtiger.

Wie Julius von Schlosser und andere gezeigt haben, wurde die Quadratur auch in der Malerei und Plastik angewendet. So begegnet sie uns bereits in Cennino Cenninis Traktat und Lorenzo Ghibertis «Commentarii», die beide ohne Vitruv nicht denkbar sind⁴¹. Walter Ueberwasser, der sich vor allem auf jenes Kompendium der giottesken Werkstatt berufen kann, hat in den Fresken der Arenakapelle in Padua ein Gradnetz als Grundlage der Bildkomposition aufgedeckt⁴². Diese Gradnetzkonstruktion, die mehr war als ein praktischer Werkstattbehelf⁴³, findet sich ferner in Villards Bauhüttenbuch⁴⁴ und später bei Pacioli, Leonardo, Dürer sowie in Barbaros Vitruvkommentar.

³⁹ E. Moessel, Die Proportion in Antike und Mittelalter. München 1926, S. 113.

⁴⁰ Vgl. H. Röttinger, Die Holzschnitte zur Architektur und zum Vitruvius Teutsch des Walther Rivius. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 167. Straßburg 1914.

⁴¹ J. v. Schlosser, a. a. O., 2. Bd., S. 33 und S. 36 f.; 1. Bd., S. 229: «Partiremo in quadri nove detta testa.» (Ghiberti)

⁴² Vgl. W. Ueberwasser, Von Maß und Macht der alten Kunst. Straßburg 1933, S. 42 ff.

⁴³ Die Quadratur kommt bekanntlich noch heute zur Anwendung, um Kartonentwürfe auf die Wand zu übertragen oder um Bildvorlagen möglichst exakt zu kopieren — sie ist hier aber nicht mehr das tragende Gerüst der Bildkomposition, sondern hat bloß eine transportative Funktion zu erfüllen.

⁴⁴ H. R. Hahnloser, a. a. O., Tf. 38 d und e.

Neben solchen schriftlichen Zeugnissen läßt sich die Quadratur auch an mittelalterlichen Bauwerken unmittelbar nachweisen. Bereits in der romanischen Architektur fand der «quadratische Schematismus» ausgiebige Verwendung⁴⁵. Die Baumeister der Gotik fingen dann an, die Koordinatennetze zu triangulieren; die Quadrate wurden übereck gestellt und ineinander verschachtelt⁴⁶. Diese Quadrathalbierung oder diagonale Aufteilung der Quadrate, die schon dem Altertum bekannt war, ist das «wichtigste gotische Konstruktionsschema». Wir finden es bei Villard, in Roritzers Fialenbüchlein⁴⁷ und noch bei Rivius⁴⁸. — «Jeder Meister und mit ihm seine unterstehende Hütte als Bauschule hatten ihre speziellen Ansichten über den «führnehmsten» Steinmetzengrund; denn die Wahl blieb immer zwischen Quadratur und Triangulatur und die daran gehefteten Kreise; selbst Quadratur und Triangulatur gestatteten individuelle Variationen; das Konstruktionsprinzip aber blieb immer dasselbe⁴⁹.» Ähnlich lautet die Ansicht der meisten Erforscher von mittelalterlichen Architektursystemen. — Da im Mittelalter die Bauregeln fast ausnahmslos mündlich weitergegeben wurden, erfuhren sie im Laufe der Jahrhunderte manche Abwandlungen. Diese Modifikationen ergaben sich vornehmlich aus technisch-praktischen Überlegungen, denn «nicht die ästhetische Wirkung in dem differenzierten Sinn, der uns heute geläufig ist, wohl aber die Formgestaltung ist ursprünglich der Zweck der geometrischen Arbeitsweise»⁵⁰. Erst zu einem Zeitpunkt, da das Hüttenwesen bereits dem Zerfalle nahe war, fing man an, jene heiligen Gesetze schriftlich zu fixieren (vgl. Roritzer u. a.). Derartige Aufzeichnungen und die noch vorhandenen originalen Baurisse bilden die eigentliche Grundlage für die Erforschung mittelalterlicher Architektursysteme. — Seit der Romantik hat sich die Kunstwissenschaft einläßlich mit dem Proportionswesen in der Architektur auseinandergesetzt, wobei manche der gezeitigt-

⁴⁵ Neulich hat Albert Knoepfli Grund- und Aufriß der romanischen Kirche in Wagenhausen auf eine gleichmäßige Quadratur zurückgeführt; vgl. ZAK 13 (1952), S. 204 ff.

⁴⁶ Vgl. W. Ueberwasser, a. a. O., S. 61 ff. — Ders., Spätgotische Bau-Geometrie, Untersuchungen an den «Basler Goldschmiedrissen». Jahresbericht der öffentlichen Kunstsammlung Basel, 1928—1930, S. 79 ff. — Ders., Nach rechtem Masz. Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 56 (1935), S. 250 ff. — F. Durach, Das Verhältnis der mittelalterlichen Bauhöfen zur Geometrie. Dissertation der Technischen Hochschule Stuttgart. Stuttgart 1928 (grundlegende Zusammenfassung der Forschungen von G. Dehio, A. v. Drach, J. Knauth, Fr. Rziha und Macody Lund). — M. Velte, Die Anwendung der Quadratur und Triangulatur bei der Grund- und Aufrißgestaltung der gotischen Kirchen. Basler Studien zur Kunstgeschichte, Bd. VIII. Basel 1951. (Die unmethodischen Darlegungen und die willkürlichen Nachweisversuche der Triangulatur vermögen nicht zu überzeugen.)

⁴⁷ M. Roritzer, «Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit», 1486 (Facsimile-Druck). Regensburg 1923.

⁴⁸ Vgl. Rivius, a. a. O., Nürnberg 1558, Abb. fol. II b, die «klärlich für augen» stellt, «ein yede große vierung zuuerjungen, vermern, größer oder kleiner zu machen in gerechter maß und proportion».

⁴⁹ F. Rziha, Studien über Steinmetzzeichen. Mitteilungen der K. K.-Kommission zur Erhaltung der Baudenkmale, Bd. 7 und 9, S. 31.

⁵⁰ E. Moessel, a. a. O., S. 113.

ten Ergebnisse sich mit den unsrigen berühren. Wir möchten hier bloß zwei besonders typische Beispiele herausgreifen. So charakterisiert etwa August Reichensperger «das Bildungsgesetz der gotischen Baukunst» als «ein geometrisches Schema, dessen Netzwerk nirgendwo unmittelbar in die Erscheinung tritt; so wenig wie das arithmetische Schema einer musikalischen Komposition, die sich ebenso aus den Momenten der Zeit zusammensetzt, wie die Architektur aus den Momenten des Raumes»⁵¹. J. Knauth, der langjährige Münsterbaumeister von Straßburg, resümiert seine Forschungsergebnisse über das Bausystem des dortigen Langhauses wie folgt: «Die sämtlichen charakteristischen, architektonischen Punkte sind nach bestimmten geometrischen Verhältnissen verteilt, und zwar zeigen die verschiedenen geometrischen Projektionen, also Grundriß sowohl wie die Aufrisse, stets das Zurückgehen auf dieselbe einfache geometrische Grundform. Diese Grundform ist in ihrem Prinzip das Quadrat mit dem eingezeichneten Dreieck»⁵².

An allen gotischen Bauten, die nach einer geometrischen Gestaltungsweise geschaffen sind, wird die ästhetische Wirkung gerade dadurch gesichert, daß dieses Konstruktionsprinzip in der Endform nicht sichtbar ist — ganz im Gegensatz also zu den Bauwerken der Renaissance, die nach durchgehenden geometrischen Ähnlichkeiten proportioniert sind⁵³. Diese Gliederungsweise mittels «Analogien» bekundet einen neuartigen Sinn für die geschlossene Wandfläche und den körperhaften Baukubus als künstlerische Grundeinheiten der Formgestaltung. Anstelle geometrischer Konstruktionen treten in der Renaissance einfache Zahlenverhältnisse. «Die geometrischen Formen schlüpfen in das Gewand der Zahlenregeln . . . Was ursprünglich Erzeugnis eines technischen Vorgangs ist, dem Zwang der Überlieferung unterliegt und gemeinverständliche Konvention bildet», wird «eine von dem ästhetischen Bedürfnis gestellte Aufgabe»⁵⁴. In bezeichnender Weise ist die Architektur der Hofkirche noch im wesentlichen nach geometrischen Proportionen normiert. Die Proportionen sind hier vorwiegend «Daseinsform» und treten erst vereinzelt als «Wirkungsform» auf⁵⁵.

⁵¹ A. Reichensperger, Vermischte Schriften über christliche Kunst. Über das Bildungsgesetz der gotischen Baukunst. Leipzig 1856, S. 128.

⁵² J. Knauth, Das Straßburger Münster und die Cheopspyramide. Straßburg 1908, S. 20.

⁵³ Es bleibt das Verdienst von August Thiersch, diese Art von Proportionalität als erster wiedererkannt zu haben; siehe Handbuch der Architektur, IV. Teil, 1. Halbband. Stuttgart 1904³. Proportionen in der Architektur, S. 37—90.

⁵⁴ E. Moessel, a. a. O., S. 73.

⁵⁵ Von letzterer Art sind z. B. das quadratische Erdgeschoß der Fassadenmitte oder die quadratischen Westwände der Nebenschiffe; einige Male diente das Doppelquadrat als proportionierende Maßbestimmung.

5. Das Verhältnis der nordischen Künstler zu Vitruv

Das Bausystem der Hofkirche läßt sich nicht unmittelbar von Vitruv herleiten, obwohl Jakob Kurrer diesen Theoretiker eingehend studiert haben dürfte und mehrere seiner Regeln befolgte. Hiefür hatte er aber nicht den lateinischen Urtext vor Auge, sondern lediglich eine freie deutsche Übersetzung eines einheimischen Humanisten. Manches, was Vitruv vieldeutig in geheimnisvolle Worte kleidet, versuchte Rivius in seinen umständlichen «auslegungen» zu ergründen, wobei er bald diese, bald jene Vitruvausgabe konsultierte und sich nebenher noch von bauverständigen Künstlern beraten ließ. Seine Kommentare wurden so zu einem wahren Sammelsurium unterschiedlicher Anschauungen und Theorien. Vieles, was Vitruv von seinen gebildeten Lesern voraussetzen durfte, hatte sich verloren, anderes wiederum wurde mißverstanden, aus Unkenntnis übersehen oder gar übergangen. Gerade der Kardinalsatz von Vitruvs Lehre, daß nämlich ein Gebäude ganz ähnlich wie ein wohlgestalter Mensch in Aufbau und Gliederung ein allseitig richtiges Ebenmaß aufweisen müsse⁵⁶, ist bei uns im Norden nicht erfüllt worden. Wie wäre das hier möglich gewesen, zumal man hier eine ganz andere Auffassung von der menschlichen Gestalt hatte als im Süden, wo das Auffinden von Vitruvs Schriften die Wiederentdeckung eines Stückes eigener Vergangenheit bedeutete. Jene Grundforderung der italienischen Maler und Bildhauer, daß die richtige Proportionierung und Durchbildung von menschlichen Figuren genaue Kenntnisse vom anatomischen Bau der Physis voraussetzen, wurde im Norden kaum beachtet. Wohl hat es auch hier Künstler gegeben, die sich sehr gewissenhaft mit dem Proportionswesen auseinandergesetzt haben. Wir denken besonders an Dürer, der geradezu leidenschaftlich den Maßverhältnissen des schönen Menschen nachging. Doch erscheint es uns sehr bezeichnend, wenn Michelangelo an Dürers Proportionswerk das Fehlen der «anatomischen Grundlagen» tadelte⁵⁷. — Wie viel günstiger lagen da die Voraussetzungen in Italien, wo man noch an erhaltenen antiken Monumenten den Vitruvschen Baugesetzen nachspüren konnte. Wie der römische Ahnherr Wesen und Bedeutung von Proportion und Symmetrie dargelegt, wie er mit eindringlichen Worten auf die anthropomorphen Grundlagen der Baukunst hinweist, indem er das gleichartig gebildete Schönheitsverhältnis der Teile eines Tempels mit der Gliederung der menschlichen Gestalt vergleicht, all das klang wie ein eigener heimlicher Wunschtraum. Zudem waren dort viele Architekten noch Bildhauer und Maler, für die der menschliche Körper im Zentrum des bildnerischen Wirkens stand und in erster Linie ein Maßproblem darstellte.

⁵⁶ Vitruvii de Architectura libri decem, Teubner (V. Rose - H. Müller). Leipzig 1867, S. 65 — III. Buch, 1. Kap.: «Proportio est ratae partis membrorum in omni totisque commodulatio, ex qua ratio efficitur symmetriarum; namque non potest aedis ulla sine symmetria atque proportionem rationem habere compositionis, nisi uti ad hominis bene figurati similitudinem membrorum habuerit exactam rationem.»

⁵⁷ Vgl. H. Wölfflin, Italien und das deutsche Formgefühl. München 1931, S. 30.

Jakob Kurrer ist ein typischer Repräsentant jener schwer faßbaren nordischen Künstlergeneration am Übergang zum Frühbarock. Für viele Ideen und Formen des Südens war man hellhöriger und empfänglicher geworden, ohne daß man dabei die innere Bindung an die eigene Formtradition aufzugeben vermochte. Mancherorts wurden sogar die eigenen Kräfte der nachwirkenden Vergangenheit aktiviert. Für diese zwiespältige Haltung ist das Verhältnis unseres Architekten zu Vitruv sehr aufschlußreich. — Rivius war ein Wegbereiter dieser antiken Baulehre und hat mit seinen Kommentaren, die von ureigenen, deutschen Anschauungen durchsetzt sind, einen seltsamen Kompromiß geschaffen.

Alle ausgeklügelten Systeme und Theorien, so bedeutsam sie auch für den Bauprozeß sein mögen, sind bei der Realisierung von architektonischen Ideen nicht ausschlaggebend — das erste und letzte Wort hat der formgestaltende Künstler selbst! — Geometrie schafft noch keine Architektur, sie kann bloß die im Entstehen begriffene Form regeln. «A côté de ces moyens mathématiques, l'artiste conserve toujours et sa liberté de son individualité»⁵⁸. Der Künstler ist frei in der Wahl des Gesetzes, aber er hat das einmal gewählte Prinzip zu respektieren. — Im Gesetz liegt die wahre Freiheit!

6. Die Maße der Hofkirche

Die hier zusammengestellten Architekturmaße sind Plänen (1 : 100) des Technischen Arbeitsdienstes entnommen. Der für den Bau der Hofkirche verwendete Werkschuh, welcher heute noch in Form eines Eisenstabes am Rathaus Luzern angebracht ist, mißt 28,5 cm. Um die Exaktheit der Bauausführung nachzuprüfen, seien jeweils jene Schuhmaße, die sich unseren Planeintragungen (Abb. 25ff.) direkt entnehmen lassen, in m umgerechnet den effektiven Metermaßen gegenübergestellt. Die Differenzen sind trotz verschiedener Fehlerquellen durchwegs gering.

a) Grundriß

Gesamtlänge der Kirche	72,5 m
Breite der Westfassade	27 m
Breite des Langhauses	30,8 m = 108 S = 30,78 m
Tiefe der Vorhalle	7,3 m
Breite der Vorhalle	9,8 m
Länge des Inneren	60,5 m = 216 S = 61,96 m ⁵⁹
Lichte Breite des Langhauses	27 m
Lichte Länge des Langhauses	38,7 m = 135 S = 38,48 m
Lichte Länge des Chores	21,8 m = 81 S = 23,08 m ⁵⁹

⁵⁸ Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*. Paris 1863, S. 412.

⁵⁹ Die Apsis war ein wenig tiefer projektiert.

Breite des Mittelschiffes	9,9 m		
Breite der Nebenschiffe	7,65 m	= 27 S =	7,7 m
Weite der Langhaus-Travéen	7,7 m	= 27 S =	7,7 m
Durchmesser der Arkadenbogen	6,3 m		
Stärke der Umfassungsmauer	1,9 m		

b) Aufriß

Höhe bis zum Scheitel des Mittelschiffsgewölbes	19,8 m		
Höhe der Nebenschiffe	11,2 m		
Höhe der toskanischen Pilaster	7,7 m	= 27 S =	7,7 m
Höhe der korinthischen Pilaster	13,1 m	= 45 S =	12,83 m
Höhe der Nebenschiffsfenster (mit Rahmen)	7,8 m	= 27 S =	7,7 m
Breite der Nebenschiffsfenster (mit Rahmen)	2,6 m	= 9 S =	2,57 m
Höhe der Vorhalle	9,6 m		
Höhe der Michaelskapelle	8,8 m		
Gesamthöhe der Türme	75 m		

DIE STILGESCHICHTLICHE STELLUNG DER HOFKIRCHE

1. Allgemeine Voraussetzungen

Kaum ein Zeitabschnitt der europäischen Geschichte war so von inneren Spannungen und drängendem Leben erfüllt wie das ausgehende Mittelalter. Immer stärker überwogen die auf das Diesseits gerichteten Kräfte und brachten die jenseitigen Werte zum Verblassen. Dieser gewaltige Umschichtungsprozeß, der nach und nach alle Bereiche des religiösen, geistigen und politischen Lebens in seinen Bann zog, verlief nicht geradlinig, sondern unregelmäßig und widerspruchsvoll wie die Ausschläge eines Seismographen. Unsere historischen Zeitbegriffe sind bloß summarische Kennworte für diese geheimnisvollen inneren Vorgänge, die bereits im Trecento faßbar werden und bis ins 18. Jahrhundert hinaufreichen.

Im 16. Jahrhundert prallten die inneren und äußeren Gegensätze derart stark aneinander, daß die Grundfesten der kirchlichen und staatlichen Ordnung ins Wanken gerieten. Es ist die Zeit der Reformation und des Tridentinums, der Bauernkriege und der Begründung der absolutistischen Monarchie, der mystischen Naturphilosophie und der Grundlegung der modernen Physik. Neben Ignatius von Loyola und Theresia von Avila, den Neubegründern einer vertieften Religiosität, finden sich Galileo Galilei und Giordano Bruno als Märtyrer der neuen Naturerkenntnis. Die Werke eines Hieronymus Bosch und Leonardo, eines Grünewald und Raffael repräsentieren nicht bloß nationale Gegensätze.

Seit dem frühen Mittelalter vollzog sich in der abendländischen Kunst eine fruchtbare Wechselwirkung zwischen dem Süden und dem Norden. Etwa von der Mitte des 15. Jahrhunderts an wird Italien in zunehmendem Maße der aktive Teil und verbleibt in dieser Geberstellung bis tief in die Neuzeit hinein, ohne daß deshalb die Eigenständigkeit der nordischen Kunst je ernsthaft in Frage gestellt werden könnte. Der Einstrom südlicher Form- und Stilelemente gereichte dem Norden selten zum Nachteil, er erwies sich vielmehr als eine willkommene Bereicherung, die zuerst den darstellenden Künsten und dem Kunstgewerbe zugute kam, während die Architektur noch über Generationen hinweg den einheimischen Baugewohnheiten verpflichtet blieb und man hier anfänglich bloß das strukturelle, architektonische Gerüst der Bauwerke mit antikisierenden dem Zierat verkleidete. Vornehmlich die nordische Sakralarchitektur konnte sich mit der heidnisch-klassischen Kunst des Südens lange nicht befreunden und blieb ihrem Wesen nach das ganze 16. Jahrhundert hindurch gotisch. Wir werden noch sehen, wie dieser Stil im frühen 17. Jahrhundert in manchen Gebieten Deutschlands und der Schweiz sogar eine eigenartige Neubelebung erfuhr.

2. Der Kirchenbau in Süddeutschland (1550—1650)

a) Einleitung

Während in Rom unter der Leitung von Bramante und dessen Nachfolgern der Neubau von St. Peter konzipiert wurde, entstanden in Deutschland die letzten monumentalen Kirchenbauten der Spätgotik, die in aller Deutlichkeit die allmähliche Auflösung der mittelalterlichen Sakralarchitektur demonstrieren. Diese Baukunst war aber nicht nur Alterung und Verfall — «Unter der zerfallenden Schale lag ein sehr lebenskräftiger, wachsender, sich dehnender Kern»¹, der eine höchst bedeutsame, die spätere Zukunft bestimmende Grundhaltung verkörpert. — Nachdem in der kirchlichen Baukunst Deutschlands mit der Reformation ein eigentlicher Stillstand eingetreten war und viel Angefangenes liegen blieb oder nur langsam und mühselig fertiggestellt wurde, fand bereits in den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts, als sich der Katholizismus innerlich aufgefangen hatte, eine Wiederbelebung des Kirchenbaues statt. Kaiser Ferdinand, der Stifter des Augsburger Religionsfriedens (1555), ging mit dem Beispiel voran. Bald folgten ihm zahlreiche weltliche und geistliche Fürsten. Diese bedienten sich für die Durchführung ihrer gegenreformatorischen Pläne des neugegründeten, weltumspannenden Jesuitenordens, dessen Mitglieder in straff organisierten Körperschaften unermüdlich für die Erneuerung des Glaubens und das Ansehen Roms stritten. An der Ausbildung des nordischen Barock haben denn auch die Jesuiten entscheidenden Anteil. Von einem eigentlichen Jesuitenstil kann indessen nicht gesprochen werden. Obwohl die Gesellschaft Jesu immer wieder den Anschluß an die internationale Kunstbewegung vermittelte, hat sie jeweils mit viel pädagogischem Feingefühl auf die örtlichen Gegebenheiten Rücksicht genommen. — Wenige Jahre nachdem die ersten Patres in der nieder- und oberdeutschen Ordensprovinz erschienen waren, um die gelockerte Bindung an Rom wieder enger zu knüpfen, machte man sich in Straßburg, dem Hauptort des deutschen Hüttenwesens, an die Reorganisation der Steinmetzenbruderschaften. Kaiser Ferdinand bestätigte hiefür 1563 neue Satzungen. Das Ganze war ein ehrlicher Versuch, der den völligen Zerfall der alten Bauhütten indes nicht mehr aufzuhalten vermochte. Damals begegnet uns im Norden bereits eine ansehnliche Schar von jenen aus dem Süden zugewanderten Muratori, die den einheimischen Steinmetzen bald das Handwerk sauer machen sollten.

Fast sämtliche Sakralbauten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind bei uns — sowohl in der Grundrißbildung wie im Aufrißsystem (oft bis in Einzelheiten) — unmittelbare Nachfahren der Spätgotik. Die lebendigen Formen der Vergangenheit, auf die man zurückgriff, erstarrten aber jetzt zusehends unter den Händen der Werkmeister und Steinmetzen, denn «die spontane Fruchtbarkeit des gotischen Prinzips» hatte

¹ G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst. Berlin und Leipzig 1930—1934⁴, II. Textbd., S. 137.

sich seit der Jahrhundertmitte erschöpft. Höchstens in abgelegenen, anspruchslosen Landkirchen wittert man ab und zu noch etwas vom alten Geist. Bei den maßgebenden Bauten hingegen kam der Antrieb zur Veränderung gewöhnlich nicht mehr von innen her, sondern wurde von außen bestimmt — meist als gedankliche Rezeption ohne bindende Kraft. Was hier dem flüchtigen Auge wie ein immanentes Wachstum aus der heimischen Vergangenheit erscheint, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als eine verebbende Wellenlinie des Absterbens. — Wir haben im Laufe dieser Untersuchung schon mehrfach auf das Gegensätzliche, Ungeklärte und Gärende dieser Übergangsepoche hingewiesen. «Es war eine große Verworrenheit und Unordnung.» (Pinder) Das unberechenbare Kräfte-spiel, das diese Zeit durchwaltete, hat in Werken der bildenden Kunst oft solche Gestalt angenommen, daß mit den an der Kunst der romanischen Völker erwachsenen Stilbegriffen — Renaissance und Barock — schwerlich auszukommen ist. «Es wäre gut, wenn man die deutsche Kunstgeschichte ganz von ihnen befreite².»

In dem nun folgenden Querschnitt durch die kirchliche Baukunst Süddeutschlands im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert halten wir uns an die Einteilung von Hauttmann, dessen dreiphasige Frühstufe sich mit unserem Zeitabschnitt (1580—1650) deckt. Unser Augenmerk gilt dabei ausschließlich den wesentlichen Stilmerkmalen, vor allem der Konfiguration der Innenräume.

b) I. Phase (1580—1600)

In der *Universitätskirche* von Würzburg (1583—1591)³ ist die nachwirkende mittelalterliche Hüttentradition noch deutlich spürbar. Daneben begegnen wir hier Bau- und Schmuckformen, welche antiken Vorbildern entnommen sind. Die in Franken geläufige Raumform der spätgotischen Hallenkirche wurde mit einer dreifachen Säulenordnung in der Art römischer Theaterfassaden (Marcellustheater, Kolosseum) verkleidet, wobei jeweils die drei übereinander stehenden Säulen einem durchgehenden Dienst ähneln, an dem sich die Gesimse verkröpfen. Diese waag-rechten und vertikalen Teilungsglieder sind wie die Hilfslinien einer perspektivischen Raumkonstruktion. Andererseits wird durch dieses mehr

² M. Hauttmann, a. a. O., S. 8. — Der Verfasser dieser grundlegenden Arbeit hat hier die Stilbegriffe Renaissance, Barock, Rokoko ausgeschaltet und die Entwicklung der neuzeitlichen Kirchenarchitektur in Bayern, Schwaben und Franken mittels der Wölfflinschen Kategorien analog der für die Gotik üblichen Einteilung in eine Früh-, Hoch- und Spätstufe gegliedert. — Von der Mitte des 17. Jahrhunderts an, wie unsere Architektur an der internationalen Kunstbewegung des Barock aktiv und schöpferisch teilzunehmen beginnt, erscheint uns die Verwendung des Stilbegriffs — Barock — als gerechtfertigt. Der doppeldeutige Begriff — deutsche Renaissance — hingegen eignet sich wenig für ernsthafte Stilanalysen von Bauwerken.

³ Vgl. M. Hauttmann, a. a. O., Tf. 5. — A. Haupt, *Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland*. Berlin 1923, Abb. 383.

dekorative Gerüst der in seinen Proportionen noch gotische Innenraum in einen Mittelzustand von Lasten und Aufsteigen verwandelt. Jenes unruhige, wogende Leben der Spätgotik hat aufgehört — der Raum ist klar umgrenzt und mit *einem* Blick überschaubar. Unter dem antikischen Gewand schimmert aber noch der Typus der mittelalterlichen Freistützenanlage durch. Die Würzburger Kirche erweist sich so als charakteristische Schöpfung jener im heimischen Bauwesen aufgewachsenen Werkmeister, welche die antiken Vorbilder eher aus unzulänglichen Abbildungen als aus persönlicher Anschauung kannten.

Während dieses «Templum Academicum» eine Kompromißlösung darstellt, die in dieser Gestalt nicht mehr entwicklungsfähig war, wurde die 1582—1597 erbaute *Münchner Michaelskirche* zum Ausgangspunkt eines in schöpferischer Vielfalt sich manifestierenden Formprozesses, der bis ins spätere 18. Jahrhundert reichen sollte⁴. Hier hat man nicht bloß einen geläufigen Kirchentyp des Mittelalters übernommen und mit fremden Dekorationsformen verschleiert, sondern aus gotischen Konstruktionsideen eine neuartige Raumkonzeption geschaffen, die sich sowohl von Bauten der eigenen Vergangenheit wie vom Vorbild des römischen Gesü in bezeichnender Weise unterscheidet. — Der beidseits von Kapellen und Emporen begleitete Hauptraum ist mit einer imposanten Rundtonne überdeckt, deren Seitenschub von quergestellten Tonnengewölben, welche die eingezogenen Strebepfeiler brückenjochartig miteinander verbinden, aufgefangen wird. Zwischen Langhaus und Chor schiebt sich als fremdes Element ein Querschiff ein, das die perspektivische Einheit des flächig gegliederten Raumblocks unterbricht. Die Hochschiffwände sind nicht wie beim Gesü plastisch durchgebildete, geschlossene Mauerkörper mit wuchtigen, trennenden Kranzgesimsen, auf denen eine Stichkappen-Tonne lagert, sondern noch ganz in der Art spätgotischer Wandpfeilerkirchen ist das Gewölbe gleichsam im Boden verankert. Von hier aus verläuft ohne merkliche Unterbrechung ein einheitlicher Bewegungszug bis zum Scheitel des Gewölbes und sinkt auf der Gegenseite wieder auf die Erde nieder. Diese Vertikalbewegung ist aber nur noch *eine* Komponente neben der weitgespannten Breite und den in die Tiefe zum Hochaltar hin führenden Sehbahnen des Raumes. Die Bauelemente sind «nicht auf letzte, in sich geschlossene Formen gebracht, sondern leben im Strom einer durchgehenden Bewegung»⁵, deren Verlauf, im Gegensatz zu spätgotischer Bauweise, keine Rätsel mehr stellt, sondern überall klar ablesbar ist. «Entwicklungsgeschichtlich steht der Raum auf der gleichen Stufe wie die Würzburger Universitätskirche: Ein völlig überschaubarer, flächig begrenzter, gelenkloser Block»⁶.

Mit der Michaelskirche war in Deutschland nach langem Unterbruch erstmals wieder ein Sakralbau entstanden, der eine Originalität der Auf-

⁴ Vgl. M. Hauthmann, a. a. O., Titelbild. — A. Haupt, a. a. O., Abb. 288. — J. Braun, a. a. O., II. Teil, Tf. 2a.

⁵ H. Wölfflin, a. a. O., S. 21.

⁶ M. Hauthmann, a. a. O., S. 114.

fassung und einen neuerwachten Sinn für Monumentalität bekundet. Eine Reihe glücklicher Umstände hatte zum Gelingen dieser gewaltigen Bauaufgabe geführt. Ihre treibende Kraft war Herzog Wilhelm V., ein ehrgeiziger Fürst, der an Kunstsinn die meisten seiner deutschen Zeitgenossen überragte. Wer sich die hilflose Unentschiedenheit der damaligen Kirchenarchitektur Deutschlands vergegenwärtigt, kann leicht errahnen, welch großes Aufsehen dieser deutsche Gesù erregt haben muß. St. Michael bedeutete denn auch nicht nur ein kurzes meteorhaftes Aufleuchten in der Dunkelheit, sondern vermochte sehr bald auf die maßgebenden Kirchenbauten der Folgezeit, wie sie damals namentlich für den Jesuitenorden errichtet wurden, eine nachhaltige Wirkung auszuüben, wobei uns wesentlich erscheint, auf welche Weise dieselbe erfolgt ist. Anstelle einer fast blinden Rezeption und Vermengung von eigenem und fremdem Formgut trat jetzt ein kluges, überprüfendes Auswählen und Abwägen, das in manchen Fällen zu einer schöpferischen Auseinandersetzung wurde. — Die Ausstrahlungskraft der Michaelskirche blieb aber einstweilen räumlich beschränkt. Fast überall in Deutschland, wo nicht italienische Architekten am Werk waren, baute man noch gotisch. Die Nachgotik mußte gerade jetzt, da sich die bodenständigen Kräfte sammelten und zu persönlichen Leistungen anspannten, erneut aufleben. Diese ansteigende Wellenkurve läßt sich an Hand der Baustatistik verfolgen ⁷.

c) II. Phase (1600—1620)

Im frühen 17. Jahrhundert begegnet dieser postgotischen Stilbewegung eine starke klassizistische Gegenströmung, die auf die Entwicklung der deutschen Architektur bedeutungsvoll eingewirkt hat. Die Wegbereiter dieser neuen Baugesinnung — wir denken vor allem an Elias Holl — haben bewußt auf alle malerischen und dekorativen Effekte verzichtet. Was sie erstrebten, war die Reinheit der Form und die Betonung des Funktionellen, Wahrung der Symmetrie, einheitliche Grund- und Aufrißbildung, Klarheit der geometrischen und kubischen Gliederung, sowohl im metrischen wie im rhythmischen Sinne. All diese fundamentalen Voraussetzungen architektonischen Gestaltens mußten durch jene und die nächstfolgende Generation mühselig erarbeitet werden. Hiezu leistete das verbreitete architekturtheoretische Schrifttum des Südens (Vitruv ⁸, Serlio, Vignola, Palladio u. a.) unschätzbare Dienste; dasselbe vermittelte nicht nur stilgerechte Baumformen, sondern brachte — was vor allem not tat — eine neue Zucht. Eine äußerliche Angleichung an die damals führende Baukunst Italiens ist aber nirgends zu beobachten. Vielmehr das Gegenteil trat ein, indem das Fremde dem Einheimischen assimiliert wurde. Selbst

⁷ Vgl. E. Kirschbaum, Deutsche Nachgotik, ein Beitrag zur Geschichte der kirchlichen Architektur von 1550—1800. Augsburg 1930, Abb. 60 f. (Karten über den Ablauf der Nachgotik).

⁸ Vgl. oben VI. Kap.: Das Bausystem, S. 61 ff.

die markantesten Vertreter jener klassizistischen Richtung haben ihre Herkunft nie verleugnet. Diese Gesinnung verkörpert am eindrucksvollsten Holls Rathaus in Augsburg, dessen Architektur neben aller palladianischen Würde und Strenge ein ureigenes Proportionsgefühl inneohnt. — Mögen die ersten Versuche dieser Baumeister der Frühstufe in manchem noch so befangen und unbefriedigend anmuten, entscheidend war: «Die Baukunst besann sich wieder darauf, Architektur zu sein, eine Kunst mit eigenen Gesetzen⁹.»

Der erste Nachfolgebau von St. Michael ist die *Studienkirche in Dillingen* (1610—1617)¹⁰. Von München wurde das System der eingezogenen Strebepfeiler übernommen und in Anlehnung an spätgotische Wandpfeilerkirchen weiterentwickelt. Auf ein kurzes Vorjoch folgen wie in München vier Langhaustravéen. Die Seitenkapellen zwischen den Strebepfeilern endigen nicht mehr in nebeneinandergereihten halbkreisförmigen Apsiden, sondern werden von einem gerade durchlaufenden Mauerzug nach außen begrenzt. Jene von Italien übernommene Anordnung der Nebenaltäre längs den Außenwänden ist in Dillingen aufgegeben zugunsten einer gestaffelten Abfolge¹¹. Diese Lösung, offensichtlich ein Zugeständnis an die heimische Vergangenheit, sollte für die barocke Raumgestaltung von jenem Moment an Bedeutung erlangen, als der Altar zu einem entscheidenden funktionellen Bestandteil der Innenarchitektur wurde. — Das Querschiff von St. Michael empfand man als Fremdkörper und hat es in Dillingen ausgeschaltet¹². Bestimmend für das Raumbild wurde schließlich der Verzicht auf Seitenemporen. Die Strebepfeiler sind jetzt nicht mehr (wie in München) zwischen Emporenbrüstungen eingepfercht, sondern stehen als Stützen im Raume, diesen nach der Tiefe hin gleichmäßig erschließend. Die flächig begrenzte Raumhülle der ersten Phase erfuhr so eine erste plastische Durchbildung. Indem man das Attikageschoß wegließ, gelangten die Stützen und Gewölbe zueinander in unmittelbare Beziehung, und, was für die Gesamtwirkung ausschlaggebend ist, die Maßverhältnisse des Raumes wurden verändert. Anstelle der «gotischen Höhe» von St. Michael zeigt Dillingen ruhige, ausgewogene Proportionen. «Was dem Norden auf dieser Stufe an Wohlklang der Verhältnisse, gelenkiger Durchbildung, an ruhiger, klarer Form erreichbar war, ist im Dillinger Langhaus mit seiner imposanten, reinen Halbrundtonne verwirklicht¹³.» — Der erste, direkte

⁹ G. Dehio, a. a. O., III. Textband, S. 220.

¹⁰ Vgl. M. Hauttmann, a. a. O., Tf. 6/I. — Lebhaftes Rokostukkaturen und «brillante Fresken» (1750—1768) haben den ursprünglichen Charakter des Inneren dieser Kirche stark verändert.

¹¹ Der aus dieser kulissenartigen Altarstaffelung sich ergebende rhythmische Bewegungsablauf ist bei vielen Räumen der Hoch- und Spätstufe — besonders eindrucksvoll in Joh. Michael Fischers Diessener Kollegiatskirche (1733—1739) — eine wesentliche Ausdruckskomponente.

¹² Eigentlich wurde das Querschiff bereits in der «deutschen Sondergotik» aufgegeben.

¹³ M. Hauttmann, a. a. O., S. 117.

Nachkomme von Dillingen ist die 1617—1620 von Bruder Jakob Kurrer erbaute Jesuitenkirche in Eichstätt¹⁴.

Eine Reaktion gegen diese tonangebende Richtung der süddeutschen Kirchenarchitektur, die sich an St. Michael orientierte und allem Fremden aufnahmebereit gegenüberstand, konnte nicht ausbleiben. Das bedeutendste Zeugnis hierfür ist die von Pfalzgraf Philipp Ludwig als «Trutz-Michael» errichtete *Hofkirche in Neuburg a/D.* (1607—1616)¹⁵, welche Erbprinz Wolfgang 1614, nach seinem Übertritt zum Katholizismus, den Jesuiten übergab. Im Gegensatz zur Baugruppe München-Dillingen-Eichstätt, die das System der eingezogenen Strebepfeiler übernehmen und modifizieren, ist die Kirche in Neuburg eine Freipfeilerkirche (Abb. 29). — Während man sich in Würzburg noch darum bemühte, die althergebrachte Raumform der spätgotischen Halle mit einem antikisierenden Gewand zu verkleiden, um so bestmöglich dem herrschenden Formgeschmack Rechnung zu tragen, bekennt sich der Meister von Neuburg unverhohlen zur eigenen Vergangenheit, indem er jenen altbewährten Raumtyp zu neuem Leben erweckte. Trotz der Verwendung klassisch-antiker Architekturformen tritt hier das gotische Bagerüst offen zu Tage; seine Struktur wird durch die überaus edlen Renaissance-Stukkaturen nicht mehr verhüllt, sondern ist in prägnanter Funktionsbetonung herausgearbeitet. — Die Neuburger Kirche bildet eine dreischiffige Anlage mit Seitenemporen, deren weitgeschwungene Brüstungen zwischen quadratische Langhauspfeiler eingespannt sind. Die harmonischen Proportionen von Dillingen finden sich nicht mehr. Maßgebend für den Raumeindruck von Neuburg bleibt das schmale, hohe Mittelschiff mit den umgrenzenden, schlanken Pfeilern, die ohne Unterbrechung bis zum Fußpunkt der Kreuzrippengewölbe aufsteigen. Dieser vertikale Bewegungszug wird durch die schwach profilierten Emporengesimse leicht gedämpft. In Würzburg und Dillingen ist die Mittelachse der Kirche die vom Architekten geforderte Seherichtung; verläßt man diese und begibt sich in die Seitenschiffe bzw. Nebenkapellen, so tritt man gleichsam hinter die Kulissen des Raumbildes. Ganz anders in Neuburg. Unverkennbar erlebt man zwar auf der Mittelachse des dortigen Langhauses einen gleichmäßigen Bewegungsablauf zum Chor hin, der mit seinen durchgehenden, flächig gegliederten Seitenwänden dem aufgelockerten Mittelschiff gegenüber sehr geschlossen wirkt. Diese axiale Sehweise hat aber nicht mehr jene zwingende Kraft wie bei den Raumkonzeptionen von Würzburg und Dillingen, sondern fast ebenso wichtig sind jetzt die diagonalen Durchblicke in die Nebenschiffe und von diesen quer durch das Langhaus. — Alfred Schröder hat mit überzeugenden Argumenten die spätgotische Pfarrkirche von Lauingen als Vorbild für Neuburg geltend gemacht¹⁶. Neben äußeren Ähnlichkeiten in Anlage und System sind diese beiden Bauwerke aber

¹⁴ Vgl. oben S. 35 ff., Die Schutzengelkirche in Eichstätt, wo die Autorschaft sowie die Beziehungen zu Dillingen dargelegt sind.

¹⁵ M. Hauthmann, a. a. O., Tf. 7.

¹⁶ Vgl. A. Schröder, Die Hofkirche in Neuburg a/D. Die Christliche Kunst. 2 (1905/06), S. 212.

doch von sehr unterschiedlicher Wesensart. Schon allein «nach seiner perspektivischen Erscheinung» hebt sich der Innenraum der Neuburger Kirche von einer spätgotischen Halle eindeutig ab. Er gehört «bei aller Verschiedenheit, ja Gegensätzlichkeit zu Dillingen doch der gleichen Sehstufe an»¹⁷. In entwicklungsgeschichtlicher Beziehung ist das Verhältnis von Neuburg zu Würzburg etwa demjenigen von Dillingen zu München. In beiden Fällen wurde das Vorbild bzw. der entsprechende Raumtyp der ersten Stilphase seinem äußeren Umfange nach reduziert und dem Einheimischen angeglichen, ohne sich damit als ängstliche Kompromißlösung zu erweisen. Die Bauten von Dillingen und Neuburg erfreuten sich denn auch bald einer schönen Nachfolge. So hat der in Dillingen geschaffene Typus der Wandpfeilerkirche bis ins 18. Jahrhundert in vielfältigen Abwandlungen fortgelebt, während die Neuburger Freistützenanlage und die von ihr abgeleiteten «*Ideae Bavaricae*»¹⁸ in den Rheinlanden vorübergehend Schule gemacht haben.

d) III. Phase (1620—1650)

Die letzte Phase der Frühstufe deckt sich zeitlich mit den Wirren des Dreißigjährigen Krieges. Ein ruhiges Heranreifen war in diesen Jahrzehnten nicht möglich. Jene verheißungsvollen Anfänge zu einer eigenen, bodenständigen Entwicklung wurden ständig gehemmt und der Impetus zu größeren Unternehmungen ging verloren. Fast überall mußte die Bautätigkeit eingeschränkt werden und sehr oft begnügte man sich mit der Restaurierung des Bestehenden. Was neu gebaut wurde, ist meist unansehnlich und schwunglos. Originelle Weiterbildungen und neuartige schöpferische Ideen finden sich selten. Bald hielt man sich sklavisch an bestimmte Vorbilder der nahen und fernerer Vergangenheit, bald versuchte man altertümliche und moderne Motive mehr oder weniger willkürlich miteinander zu verknüpfen. — In dieser letzten Phase der Frühstufe wurde die heutige Luzerner Hofkirche errichtet.

3. Stilgeschichtliche Einordnung der Hofkirche

a) Besondere Voraussetzungen

Wie wir bereits nachweisen konnten, hat für den Neubau der Hofkirche deren im Kern noch romanische Vorgängerin als Vorbild gedient. Und zwar beschränkte sich diese Abhängigkeit nicht bloß auf die liturgische Anordnung der Räume, sondern galt ebenso für die Grund- und Aufrißplanung.

Schon die Anlage des Grundrisses konnte Kurrer nicht frei disponieren, da er teilweise die alten Fundamente wiederbenützte. Ferner hatte

¹⁷ M. Hauthmann, a. a. O., S. 120.

¹⁸ Vgl. unten S. 84 f.

er die beiden spätgotischen Türme zu respektieren. Diese sollten der Westfassade weiterhin ein wahrzeichenhaftes Gepräge verleihen und beeinflußten dabei maßgebend die Höherer Streckung des Langhauses bzw. dessen Proportionen. Schließlich wünschten die Bauherren wiederum eine dreischiffige Basilika¹⁹. Und dies alles erfolgte just zu einem Zeitpunkte, da im benachbarten Deutschland die Baukunst weitgehend darniederlag und bei uns der gotische Stil eine kräftige Nachblüte erlebte. — Die alte Hofkirche, die im Laufe von fünf Jahrhunderten zu einem komplizierten Architekturgebilde herangewachsen war, wurde damals gleichsam in eine neue, gesamtheitliche Form umgegossen. Anstelle des Altbaues mit seinen vor- und rückspringenden Mauerzügen und aneinandergereihten Raumkompartimenten entstand so eine nach einheitlichem Plan durchgebildete Anlage.

All jene besonderen Voraussetzungen, die der entwerfende Architekt als unabänderliche Tatsachen hinnehmen mußte, dürfen bei einer stilistischen Abgrenzung und Standortsbestimmung nicht übersehen werden. Daneben wurde die Bauidee noch von anderen, vor allem stilbildenden Quellen gespeist.

b) Das Verhältnis zur süddeutschen Architektur des frühen 17. Jahrhunderts

Wenige Jahre nach Vollendung der Münchner Michaelskirche, als dem ersten monumentalen Sakralbau der deutschen Gegenreformation, errichtete der Jesuitenorden in Dillingen eine Kirche, die derart stark nachgewirkt hat, «daß man sie eine zweite deutsche Mutterkirche nennen möchte». (Hauttmann) Für die neuzeitliche Ordensarchitektur Deutschlands erlangte Dillingen geradezu die Bedeutung eines «Schöpfungsbaues». Ihre erste unmittelbare Nachfolgerin ist die von Jakob Kurrer erbaute Schutzengelkirche in Eichstätt²⁰. Von einigen örtlich bedingten Besonderheiten abgesehen, verraten beide Bauwerke die nämliche Grundkonzeption, wobei Eichstätt sowohl in der Gliederung der Außenarchitektur — namentlich der Hauptfassade — wie in der Behandlung der Einzelformen entwicklungsmäßig über Dillingen hinausgeht.

Im Vergleich zu Eichstätt mußte unsere Hofkirche schon aus äußeren Umständen eine andere Gestalt annehmen — ist sie doch keine Ordenskirche, sondern eine Stifts- und Pfarrkirche, und auch keine Neugründung, sondern ein Wiederaufbau nach einer Brandkatastrophe. Schließlich waren auch die Bauherren der beiden Gotteshäuser von sehr unterschiedlicher Wesensart: in Eichstätt weltoffene, fortschrittsfreudige Jesuitenpatres, in Luzern eine heimatverbundene, traditionsbewußte Bürgerschaft. Trotz dieser Gegensätzlichkeiten sind beide Bauwerke Schöpfungen desselben Meisters und haben in formaler Hinsicht manche Ana-

¹⁹ Mit Recht hat J. Gantner, a. a. O., II. Bd., S. 110, auf gewisse Ähnlichkeiten zwischen der Hofkirche und dem achtzig Jahre älteren Langhaus der Luzerner Franziskanerkirche hingewiesen.

²⁰ Vgl. oben S. 35 ff.: Die Schutzengelkirche in Eichstätt.

logien aufzuweisen. So findet sich in Eichstätt wie in Luzern: der gleiche klassische Formenschatz; die exakte, fast pedantische Durchbildung des Details; ähnliche Besonderheiten der Formauffassung (z. B. das Einschneiden von Rundbogen in ein Gebälk); das nämliche nachgotische Maßwerk; der Verzicht auf ornamentalen Reichtum; die von toskanischen Pilastern gegliederten Seitenfassaden; die Rundapside mit Koncha, in der eine ovale Lichtöffnung ausgespart ist; zum Teil die gleichen Raumproportionen (Hauptraum in Eichstätt und Nebenschiffe in Luzern) usw.²¹.

Diese künstlerisch-formalen Beziehungen sind zweifelsohne wertvolle Aussagen zur Klärung der Meisterfrage, allein für eine stilgeschichtliche Einordnung der Hofkirche in jene komplizierte Gesamtentwicklung reichen sie nicht aus. Läßt sich diese Kirche, die immer eine gewisse Sonderstellung einnehmen dürfte, überhaupt in einen Stilzusammenhang einfügen? Welches sind, abgesehen vom älteren Eichstätt, die zeitgenössischen Bauten, die sich zu einem stilistischen Vergleich eignen und eine formgeschichtliche Abgrenzung ermöglichen? In der Schweiz gibt es im ersten Jahrhundertdrittel kein einziges Werk, das als wegweisend bezeichnet werden könnte; die ungünstige Lage im benachbarten Deutschland haben wir bereits kurz geschildert²²; Italien schließlich ging eigene Wege und begann bei uns seine ihm zugefallene Vorrangstellung erst nach der Jahrhundertmitte geltend zu machen.

Trotz dieser entmutigenden Leere im damaligen vergleichbaren Denkmälerbestand möchten wir auf eine zeitnahe Quelle noch hingewiesen haben, die fast zwangsläufig zu einer Konfrontation herausfordert und u. E. für die Bauidee der Hofkirche vorausgesetzt werden muß: Wir meinen die oben besprochene Jesuitenkirche in Neuburg a/D.²³ Kein Bauwerk der oberdeutschen Ordensprovinz zeigt so auffallende Ähnlichkeiten mit Luzern wie diese Kirche (Abb. 29), die unter den deutschen Jesuitenbauten einen besonderen Rang einnimmt. Kaum war nämlich die Neuburger Hofkirche vollendet, so wurde ihre räumliche Konzeption nach den Rheinlanden verpflanzt. Ferner gibt es unter den nicht zur Ausführung gelangten Entwürfen für einen Neubau in Köln drei als «Idea Bavarica» I, II und III bezeichnete Pläne, von denen die zweite Fassung (Abb. 30) eine nur wenig veränderte Kopie von Neuburg darstellt. Diese in der «Bibliothèque Nationale» aufbewahrten Risse «sind nicht bloß für die Baugeschichte der Kölner Jesuitenkirche von hohem Interesse, sondern ebenso sehr, ja fast mehr noch überhaupt für die Geschichte der kirchlichen Architektur in Deutschland während der Frühe des 17. Jahrhunderts»²⁴. Wir erhalten hier einen trefflichen Einblick in die inneren Vorgänge baulichen Gestaltens. Das Kopieren und Variieren von bestimmten Bautypen war damals eine geläufige Werkmethode, der wir auch später noch begegnen (z. B. Vorarlberger Meister des 17. und 18. Jahrhunderts).

²¹ Vgl. auch oben S. 38 ff.

²² Vgl. oben S. 82: III. Phase (1620—1650).

²³ Vgl. oben S. 81 f.

²⁴ J. Braun, a. a. O., I. Teil, S. 66.

Eine solche Arbeitsweise mit normativen Raumtypen gründet letztlich noch auf mittelalterlichem Denken, das seine schöpferischen Kräfte in festen Form- und Bildvorstellungen entfaltet hat, und ist heute, wo der künstlerischen Freiheit fast keine Grenzen mehr zugebilligt werden, nicht leicht zu verstehen. Wenn wir deshalb wenig dazu neigen, jene «Ideae» und «Exempla» des frühen 17. Jahrhunderts günstig zu bewerten, so sollten wir uns doch vor ungerechtfertigten Vorurteilen hüten und uns stets bewußt sein, daß die Baukunst eben damals eine eigentliche Lehrzeit durchmachen mußte, um sich dann im späten 17. und 18. Jahrhundert in einer dichten Folge wahrer Meisterwerke zu erfüllen. Ferner hatte immer der ausführende Architekt das letzte Wort — er entschied, ob und wie weit sich eine Bauidee verwirklichen lasse. — Die von Neuburg abhängige «Idea Bavarica» II (Abb. 30) verrät nun, vor allem in der Disposition des Grundrisses, überraschende Ähnlichkeiten mit unserer Hofkirche. Hat Jakob Kurrer diesen Plan je zu Gesicht bekommen und als junger, lernender Baumeister kopiert? Wir glauben eher an eine unmittelbare Berührung mit der Neuburger Kirche selbst. Bekanntlich weilte Kurrer 1621 bis 1623 in Ingolstadt, also in nächster Nähe von Neuburg, und es ist wohl anzunehmen, er habe damals von seiner Vaterstadt aus diesen Ort aufgesucht, um hier die wenige Jahre zuvor vollendete Kirche seines Ordens zu besichtigen. Ja, es dürfte sogar wahrscheinlich sein, daß Kurrer, der sich gewiß für alle neuen Jesuitenbauten rege interessierte, mehrere Male nach Neuburg gekommen ist; bei seiner vielseitigen und ausgedehnten Tätigkeit, die sich zwischen Ensisheim und Regensburg abspielte, mußte er das an der Donau gelegene Neuburg ab und zu berühren ²⁵.

Die Neuburger Jesuitenkirche (Abb. 29) ist wie die Hofkirche in Luzern eine Freipfeileranlage mit verhältnismäßig breiten Nebenschiffen. Ihr Grundriß bildet gleich dem Luzerner Langhaus ein Rechteck, das ein Doppelquadrat ausmacht. Die wegen des Gewölbeschubes sehr starken Umfassungsmauern werden ebenfalls von toskanischen Pilastern gegliedert. Ferner wird der Chor wie in Luzern beidseits von Sakristeien (Erdgeschoß) und von offenen Oratorien (Obergeschoß) begleitet ^{25a}. Im Aufrißsystem weichen sonst die beiden Bauten merklich voneinander ab. Neuburg ist eine Hallenkirche, deren Haupt- und Nebenräume unter einem gemeinsamen Dach liegen, während die «Idea Bavarica» II die Zwischenlösung einer Halle mit drei gesonderten Dächern vorschlägt. Entscheidend für den Raumcharakter von Neuburg und Luzern erweisen sich die Proportionen des schmalen und hohen, von schlanken Pfeilern umgrenzten Mittelschiffs.

In der unterschiedlichen Instrumentierung dieser beiden Innenräume dokumentiert sich die Stilentwicklung des früheren 17. Jahrhunderts, wobei man sich in Neuburg nicht durch den effektvollen, spätharocken

²⁵ 1641, also zwei Jahre nach der Errichtung der Luzerner Hofkirche, hat Kurrer beim Neubau der Peterskirche in Neuburg an Ort und Stelle ein Gutachten abgegeben; Kollektaneen-Blatt für die Geschichte Bayerns, insbesondere für die Geschichte der Stadt Neuburg a. d. D., 31 (1865), S. 44.

^{25a} Diese Choranlage findet sich erstmals in Dillingen.

Hochaltar aus der Mitte des 18. Jahrhunderts beirren lassen darf; dieser verleiht dem Hauptraum eine ausgesprochen dramatische Note, wie sie ursprünglich nicht beabsichtigt war. Obwohl die Luzerner Hofkirche eines lichten Stuckgewandes entbehrt und in ihrem steinmetzmäßig gefügten Quader-Mauerwerk noch viel heimliche Gotik schlummert, wächst sie stilgeschichtlich über Neuburg hinaus. In Neuburg dominiert noch der ungehemmte Höhenzug der Vertikalkräfte. In Luzern hingegen kommt es bereits zu einem eigentlichen Kräftespiel zwischen den senkrechten und horizontalen Architekturgliedern, die hier den flächig begrenzten Raumblock der Frühstufe (II. Phase) gelenkiger durchartikulieren und ihm eine eindeutige perspektivische Orientierung zuweisen.

In einem Punkte noch ist die Neuburger Jesuitenkirche für unsere Gegenüberstellung aufschlußreich. Sie gehört nämlich zu jenen wenigen deutschen Kirchen des früheren 17. Jahrhunderts, die ihre ursprünglichen Stukkaturen bewahrt haben. Die vorzüglichen plastischen Dekorationen der Gebrüder Antonio und Michele Castello von Lugano sind wesentliche Elemente der räumlichen Ausdrucksgestaltung. Eine derartig reiche und doch unaufdringliche Stuckverkleidung, die auf den ruhigen und schlichten Gesamtcharakter der Architektur abgestimmt ist, hätte unserer Hofkirche nicht übel angestanden. Hier hat man aber von Anfang an bewußt auf jegliche Ausstuckierung verzichtet und sich mit spärlichen, dekorativen Sepiamalereien begnügt. Es war dies kaum eine Verlegenheitslösung. Am Kunstsinn der Bauherren darf jedenfalls nicht gezweifelt werden — die uns in den Ratsprotokollen überlieferten, sehr ernsthaften und einsichtigen Debatten «wägen der Zierlichkeit der Kirchen» reden eine zu deutliche Sprache. Auch hätte es weder an den erforderlichen Mitteln noch an geeigneten Künstlern gefehlt. In den Jahrzehnten des Dreißigjährigen Krieges, als in weiten Gebieten Deutschlands fast alle Kunst darniederlag, haben viele Graubündner und Tessiner Stukkateure unser Land durchwandert und zahlreiche Aufträge ausgeführt. Bereits in den zwanziger Jahren begegnet uns der oben genannte Antonio Castello mit seinem Bruder Pietro in Luzern, um hier die 1626 erweiterte Muttergottes-Kapelle der Franziskanerkirche mit vortrefflichen, polychromen Renaissance-Stukkaturen auszuschnücken. Ein Jahr nach der Einweihung der Hofkirche (1644) wird die Stanser Pfarrkirche von anderen welschen Meistern mit einer qualitätvollen frühbarocken Stuckdekoration ausgestattet. — Noch im 18. Jahrhundert, als es längst Sitte geworden war, ein jegliches Gotteshaus, selbst die abgelegenste Dorfkirche, nach dem vorherrschenden Geschmacke umzumodeln und sie gleichsam mit einem neuen, farbenprächtigeren Zeitkostüm zu verjüngen, hat die Bürgerschaft von Luzern eine Ausstuckierung ihrer Pfarrkirche mit aller Entschiedenheit abgelehnt²⁶. Es scheint fast, als habe man den altvertrauten, stimmungsvollen Innenraum dieses Gotteshauses nicht mehr anzutasten gewagt.

²⁶ Vgl. B. Fleischlin und F. A. Herzog, a. a. O., S. 102.

c) *Italien und das einheimische Formgefühl*

Jakob Kurrer war offenbar nie in Italien; urkundlich ist uns jedenfalls hierüber nichts überliefert, und seine Bauten in Eichstätt und Luzern setzen nicht unbedingt eine Reise nach dem Süden voraus. Die dortigen Bauwerke der Antike und der Renaissance kannte er wohl nur aus unzulänglichen Abbildungen. Wie wir bereits nachweisen konnten, muß Kurrer den «Vitruuius Teutsch» ziemlich eingehend studiert haben²⁷. Rivius, der Übersetzer und Kommentator, hat diese Ausgabe mit einem reichhaltigen, mehreren zeitgenössischen Vitruveditionen entnommenen Abbildungsmaterial dokumentiert²⁸. Wahrscheinlich wurde Kurrer im Kreise seiner Ordensgenossen noch mit anderen architekturtheoretischen Schriften vertraut gemacht; wir denken vor allem an Vignolas «Regola delle cinque Ordini dell'Architettura», das berühmteste Säulenbuch der neueren Kunst. Solche Formenbücher waren mehr als bloß äußerliche Hilfsmittel. Ihre Wirkung auf jene Künstlergeneration der Frühstufe ist denn auch überall mit Händen zu greifen. Sie brachten in unsere Architektur eine neuartige Klarheit und Regularität, die von vorneherein eine Umkehr zur Gotik ausschlossen. Die gotischen Dekorationsformen verloren deshalb zusehends von ihrem irrationalen Wesen und erstarrten allmählich. Gotische Raumgestaltung vermochte sich zwar noch lange zu halten, aber das erscheinungshafte, unfeste und entgleitende Leben spätgotischer Räume verschwand. Während im Norden der klassische Kanon seinen Einzug hielt, wurde er im Süden in eine freiere, barocke Ausdrucksweise umgewandelt. Diese malerisch-dekorative Formauffassung, wie sie vornehmlich in Oberitalien auftrat, führte zu einer Annäherung zwischen dem Norden und dem Süden. Obwohl in unserer Frühzeit davon noch wenig zu verspüren ist, dürfte es nicht Zufall sein, daß schon damals die Werke und Schriften eines Palladio und anderer lombardischer Architekten, bei denen jene barocke Unruhe und Spannung bereits faßbar wird, auf den Norden viel nachhaltiger gewirkt haben, als die im Grunde genommen unverstanden gebliebenen Meister der Hochrenaissance.

Mit diesen wenigen Hinweisen sei das Verhältnis unserer Frühstufe (1580—1650) zu Italien kurz dargelegt²⁹ und die Stellung sowie die Bedeutung dieses stilgeschichtlichen Zeitabschnittes grundsätzlich umschrieben. — Zusammenfassend können wir sagen: Die Frühstufe erweist sich als eine Übergangsepoche, die der spätgotischen Formtradition allmählich entwächst und zur internationalen Kunstbewegung des Barock überleitet. Die anregenden und treibenden Kräfte zu diesem Stilverlauf vermittelt die führende Kunst des Südens, der damals eine dem Formgefühl des Nordens verwandte Grundstimmung eigen ist.

²⁷ Vgl. oben S. 63 ff.

²⁸ Vgl. H. Röttinger, Die Holzschnitte zur Architektur und zum Vitruvius Teutsch des Walther Rivius. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 167, Straßburg 1914.

²⁹ Vgl. oben S. 75 und 79 f.

Die Luzerner Hofkirche haben wir bereits in die Entwicklung der süd-deutschen Kirchenarchitektur einzureihen versucht; sie ist ein Werk, das dem Ende jener Frühstufe zuneigt, oder, etwas anders ausgedrückt, sie gründet noch auf der einheimischen Nachgotik und nähert sich zugleich dem Barock. — Abschließend sollen die Stilmerkmale dieses Bauwerkes³⁰ gegenüber nordisch-spätgotischer und italienisch-klassischer Formauffassung noch schärfer abgegrenzt werden.

Bauformen: Diese sind zwar von klassischem Schnitt, unterscheiden sich aber bezeichnenderweise von den südlichen Vorbildern durch ihre freien, individuellen Proportionen, die ihnen ein aktives Gepräge verleihen. Sie geben sich folglich nicht als harmonisch geläuterte Teilexistenzen im Sinne der italienischen Renaissancearchitektur, sondern als Ausdrucksträger eines lebendigen Formganzen³¹. Während die Spätgotik die scharfbegrenzte Einzelform meidet, ist sie in Italien ein Wesenselement der Baukunst. Die Architektur der Hofkirche steht mitten zwischen diesen beiden Anschauungen. So verlieren sich beispielsweise ihre Pfeiler nicht mehr im Gewölbe, sondern sind zwischen die beiden Angelpunkte — Basis und Kapitell — eingespannt. Ein standfestes Tragen wird damit aber keineswegs zum Ausdruck gebracht. Viel wirksamer erscheint uns jener vertikale Bewegungszug, der den schmalen Pilasterschäften entlang und über die Gebälkverkröpfungen zum Scheitelpunkt der Quergurten hinführt. Ein derartiges spätgotisches Formempfinden läßt sich noch an anderen Einzelheiten nachweisen; etwa wie die Archivolten der Langhausarkaden von den Pilastern angeschnitten werden und sie deshalb ihre eigentliche funktionelle Aufgabe (nämlich die Hochschiffwände zu unterfangen) nicht mehr zu leisten vermögen; wie die Pilaster der Nebenfassaden auf den Wasserschlägen der Kaffgesimse unfest stehen. Ein italienischer Meister hätte ein dermaßen willkürliches Schalten und Walten mit dem ihm geheiligten klassischen Formkanon niemals gebilligt — ganz zu schweigen von jenem freien und lustigen Formenspiel am Mittelteil der Westfassade, das einer inneren Tektonik fast Hohn spricht. — Doch zeigt all dieses heimliche Nachwirken der Vergangenheit nur noch wenig Leben. Die wichtigsten Formträger der Spätgotik — Maßwerk und Gewölberippe — sind beinahe abgestorben. So bergen die Fenster ein denkbar einfaches, um nicht zu sagen kümmerliches Maßwerk, und am Gewölbe kreuzen sich bloß noch aufgemalte Scheinrippen. Mit welcher schöpferischen Verwandlungsfreude hat nicht die Spätgotik sich dieser beiden, ihr so wesenseigenen Bauelemente bedient! — all ihre überschüssige Formkraft ließ sie in ihnen verströmen.

Flächengliederung: Die Haupt- und Nebenfassaden wurden im Gegensatz zur Spätgotik, die der gerade durchlaufenden, ungegliederten Wand den Vorzug gibt, in klar umgrenzte Rechteck-Felder aufgeteilt, ohne daß man hiebei von harmonisch durchkomponierten Ordnungsfassaden spre-

³⁰ Vgl. auch die Architekturanalysen S. 50 ff.

³¹ Dies gilt vor allem für die Westfassade.

chen könnte. Der entwerfende Meister hat diese Wandabschnitte und deren Öffnungen nicht nach durchgehenden geometrischen Ähnlichkeiten abgezirkelt. Wie die Maßverhältnisse der Bauformen, so sind auch die Proportionen dieser Teilflächen frei gewählt und ohne innere Beziehung zueinander.

Raumform: Der spätgotische Innenraum ist nicht an eine bestimmte geometrische Rationalität gebunden, sondern erweist sich als ein beliebig ausdehnbares und veränderliches Raumkontinuum mit fließenden Grenzen. Die spätgotische Halle mit ihren engmaschigen Netz- und Sterngewölben, deren Rippen wie Astwerk den Pfeilern entwachsen, verkörpert diese Idee wohl am reinsten. Demgegenüber basiert die Hofkirche auf dem vitruvischen Doppelquadrat und wird von weiten, rundbogigen Pfeilerarkaden in drei flächig begrenzte Teilräume zerlegt. Diese sind in ihren Querschnittproportionen nicht aufeinander abgestimmt. Während das steile Mittelschiff die gleichen Verhältniswerte wie dasjenige des Berner Münsters aufweist, sind die beiden Nebenschiffe von antikischer Ruhe und Weite. Für die Baumeister der Renaissance war eine gleichmäßige Proportionsrechnung sämtlicher Teilräume ein fundamentales Bildungsgesetz.

Innenraum-Belichtung: Im gotischen Innenraum wird das durch die farbigen Fenster einfallende natürliche Licht gleichsam in ein übernatürliches verwandelt. Diese «lux continua» ist die Seele der gotischen Innenarchitektur. Die Renaissance hingegen durchklärt ihre Räume mit dem natürlichen Tageslicht, das sie harmonisch verteilt. Die Belichtung der Hofkirche ist ein Mittelding zwischen diesen beiden Möglichkeiten. Der Plan, dieses Gotteshaus mit gemalten Fenstern auszustatten, wurde fallengelassen³². Jenes überirdische Licht der Gotik ist verschwunden und man läßt die Tageshelle entweder ungehemmt ins Innere fluten (Apsisfenster) oder durch kleine Öffnungen zaghaft einströmen (Oberlichtgaden). Gerade das, was das heitere Leben der Renaissancebasilika ausmacht — starkes Oberlicht und gedämpftes Licht von den Seiten — findet sich hier nicht, sondern es herrscht eine ähnlich zwiespältige Stimmung wie in gotischen Kirchen, die ihrer farbigen Fenster beraubt sind. Bei der Befensterung von Gotteshäusern ging man damals vornehmlich von praktisch-liturgischen Überlegungen aus³³. Als künstlerisches Ausdrucksmittel war der Reiz der optischen Erscheinung noch kaum erkannt. Erst im gereiften Barock wird jenes natürliche Licht zu einem freien, raumgestaltenden Element.

³² Vgl. oben S. 45, Anm. 19.

³³ Hiefür gibt es aufschlußreiche zeitgenössische Berichte, die sich in unmittelbare Beziehung zur Hofkirche bringen lassen. So beurteilt etwa Erbprinz Wolfgang Wilhelm das Visier für die oben besprochene Jesuitenkirche in Neuburg a/D.: «Was die gerügte Dunkelheit der Kirche anlange, so sei er der Meinung, daß in Kirchen die Helle nicht so nötig sei wie in anderen Gebäuden, im Gegenteil befördere ein mittelmäßiges Dunkel die Andacht beim Gebet und bei Anhörung der Predigt, auch wirke die Enge der Fenster wohlthätig auf die leichtere Verständ-

4. Nachwirken der Hofkirche

Bereits im Jahre 1642 diente die weder vollendete noch eingeweihte Hofkirche für die Erweiterung der *Pfarrkirche in Glis* als Vorbild³⁴. Die beiden Baumeister Peter und Balthasar Bodmer fügten hier an den gerade schließenden spätgotischen Chor ein stattliches Langhaus an (Abb. 21), das mit demjenigen der Hofkirche sowohl in der grundrisslichen Anlage wie im Aufrißsystem weitgehend übereinstimmt. Dieser Neubau ist ebenfalls eine dreischiffige Basilika mit fünf queroblongen Mittelschiffsjochen. Im Vergleich zu Luzern sind die Nebenschiffe etwas schmaler bemessen und die Langhauspfeiler wesentlich schwächer ausgebildet³⁵; die Arkadenbögen hingegen wurden ein wenig weiter gespannt. Ferner haben die Architekten die gotische Höhe des Mittelschiffs verringert und dieses den Proportionen der Nebenschiffe angeglichen. Das Gliser Langhaus wirkt dadurch aufgelockerter und weiträumiger, um nicht zu sagen divisiver, und vor allem einheitlicher als dasjenige der Hofkirche. Zu dieser fortschrittlicheren Auffassung gesellt sich eine stärkere Belichtung des Innenraumes, indem das Mittelschiff von Westen her durch eine sechsblättrige Fensterrose zusätzlich erhellt wird. Ferner sind die Schildwände im Obergaden jetzt nicht mehr spitz- sondern rundbogig. In anderem hingegen erweist sich der Gliser Neubau seinem Vorbilde gegenüber als rückständig. So zeigen etwa die Seitenfenster noch spitzbogige Abschlüsse mit spätgotischen Maßwerk-Füllungen. Was die Ausenarchitektur anlangt, weicht diese von der Hofkirche wenig ab. Die Pilaster stehen dort nicht auf einem durchlaufenden Wandsockel, sondern auf selbständigen Postamenten und sind jeweils direkt vor die Wand gesetzt. Im Obergaden übernehmen gedrungene Pilaster die Funktion von Strebepfeilern. — Jene Kraft und Eleganz der architektonischen Gliederung, wie sie namentlich das Innere der Hofkirche auszeichnen, wurden in Glis merklich abgeschwächt. Vor allem die Profile der Bauformen — z. B. der Kranzgesimse — sind recht spröde und schwunglos gebildet. Ganz unbefriedigend, aber typisch für jene Übergangszeit, ist das lose Verhältnis von Chor und Langhaus. Dieses erscheint wie angeschoben, wobei sich dessen Gebälk am unförmigen Chorbogen totläuft.

Die Kirche in Glis ist das einzige Bauwerk, das sich in seiner gesamten Anlage unmittelbar von der Hofkirche herleiten läßt. Das altertümliche System von Luzern scheint sonst den baukünstlerischen Intentionen der

lichkeit der Predigt ein.» (J. Braun, a. a. O., II. Teil, S. 183). — Eine ähnliche Meinung vertritt Rivius in seinem «Vitruuius Teutsch», S. 208: «Dieweil der Nebengewelb halben die inner Cell weniger liecht noch tags haben möcht, verschattet vnd verdunkelt, darumb das gemüth, welches natürlicher weiß sich des liechts vnd klarheit erfrewet, von der dunckle vnd finstere betrübt wirt, zu mehrer andacht vnd heilsamern gebett gereitzet wurde.»

³⁴ Diese Nachfolge steht in direktem Zusammenhang mit der von Luzern aus im frühen 17. Jahrhundert durchgeführten katholischen Erneuerung des Wallis. — Vgl. S. Grüter, Geschichte des Kantons Luzern im 16. und 17. Jahrhundert. Luzern 1945, S. 197 ff.

³⁵ Ihre Pilastervorlagen sind 66 cm breit (in Luzern 85,5 cm).

damaligen Architektengeneration nicht mehr entsprochen zu haben. Ein Zeugnis für die neue, auf barocke Weiträumigkeit ausgehende Baugesinnung ist die 1659—1670 von den beiden Bodmer errichtete Pfarrkirche in Naters.

Im Jahre 1639 machte sich der einheimische Baumeister Jakob Berger an die Erneuerung der *Stadtkirche von Sursee*³⁶. Die Hofkirche war damals just im Rohbau vollendet und es ist anzunehmen, sie habe einen entsprechenden Einfluß auf diesen Neubau ausgeübt³⁷. — Die Surseer Kirche erfuhr 1935/36 eine Renovation mit sehr unglücklichen baulichen Erweiterungen, die ihren ursprünglichen Charakter stark verändert haben. So wurde damals das dreischiffige Langhaus westwärts um ein Joch verlängert, was sich auf die Proportionen des Innenraumes und den Umriß der Kirche ungünstig auswirkte. Noch folgenschwerer war die enorme Verbreiterung der Nebenschiffe, die durch diesen willkürlichen Eingriff ihre innere Bindung an das Mittelschiff verloren haben³⁸. In Luzern ist zwar das Verhältnis dieser Teilräume zueinander auch nicht gut gelöst, aber das Mittelschiff bekommt hier durch die begrenzenden kubischen Pfeiler und deren tektonische Verspannung doch einen festen inneren Halt, während in Sursee die walzenförmigen Stützen eine derartig eindeutige Trennung der drei Schiffe sowie eine Steigerung der räumlichen Subordination nicht zu vollziehen vermögen. Auch fehlt diesem wenig gegliederten Innenraum jene klare perspektivische Orientierung der Hofkirche. Das Langhaus und der gleichbreite, dreiseitig schließende Chor werden (wie in Luzern) durch einen Triumphbogen voneinander geschieden. Der Außenbau erinnert in seiner schlichten, großflächigen Behandlung an spätgotische Kirchen. Die Seitenfenster sind denjenigen der Hofkirche nicht unähnlich, ohne jedoch wie diese unverschiebbar in ein architektonisches Gerüst eingespannt zu sein. Der Obergaden mit seinen Ochsenaugen ist ebenfalls ungewöhnlich niedrig gehalten. An der Nordflanke des Chors erhebt sich ein schlanker Glockenturm mit einer zierlichen Laternenhaube (Erneuerung von 1726), der die überlange Horizontale des durchgezogenen Dachfirstes durchkreuzt.

1641, unmittelbar nachdem die Stadtkirche von Sursee vollendet war, wurde Meister Berger nach *Stans* berufen, wo man ihm den Neubau der dortigen *Pfarrkirche* anvertraute³⁹. Während Berger in Sursee offenbar die Fundamente der vorgängigen Anlage zu berücksichtigen hatte, durfte er in Stans seine Kirche quer zum alten Grundriß nach Süden orientieren und mußte lediglich den romanischen Turm mit seinem spätgotischen Nadelhelm übernehmen. Beide Werke sind sich in Anlage und Aufbau verwandt. Manches, was in Sursee wie ein erster, noch zaghafter Versuch anmutet, findet in Stans eine saubere und überzeugende Lö-

³⁶ A. Reinle, Kdm Luzern IV, S. 425 ff.

³⁷ R. Durrer, Kdm des Kantons Unterwalden. Zürich 1899—1928, S. 770, Anm. 6 vermutet eine persönliche Mitarbeit Bergers in Luzern. — Hiefür fanden sich bis jetzt keine archivalischen Belege.

³⁸ Vgl. F. Bossardt, Alt-Surseer. Sursee 1925, Abb. 28 (Zustand vor dem Umbau).

³⁹ R. Durrer, a. a. O., Tf. LIX ff.

sung. — Das fünfjochige Langhaus, das von geschmeidigen Säulenarkaden in drei Schiffe geteilt wird, und der eingezogene, kurze Polygonalchor sind jetzt miteinander gelenkig verbunden, wobei das von einer mächtigen Rundtonne überwölbte Mittelschiff den Chor und die beiden Nebenschiffe entschieden dominiert. Die gesamte Anlage wirkt durch diese ausgesprochen subordinierende Gestaltungsweise des Räumlichen wesentlich einheitlicher und gesammelter als die beiden Vorstufen in Sursee und in Luzern. Man darf sich ernstlich fragen, inwieweit Berger für diese originelle und großzügige Raumkonzeption verantwortlich gemacht werden kann, und ob nicht einer jener welschen Stukkatoren, die oft Bildhauer und Architekt in einer Person waren, ein gewichtiges Wort mitgesprochen hat. Vorzüglich erscheint uns auch die farbig-dekorative Wirkung des Raumes, indem die in schwarzem Marmor gemeißelten Altäre und Arkadensäulen mit den weißgetünchten und ausstuckierten Wänden und Gewölben sehr lebhaft kontrastieren. — Der gleichförmige Außenbau kann sich mit der Innenarchitektur nicht messen. Er entstand offensichtlich in Anlehnung an die Hofkirche, ohne aber deren sorgfältige und klare Durchbildung zu erreichen. Die Seitenfassaden werden ebenfalls von schmalen Fenstern und dünnen toskanischen Pilastern wechselweise gegliedert. Letztere stehen wie in Glis auf selbständigen Postamenten unmittelbar vor der Wand und tragen ein einfaches Kranzgesimse, das ähnlich demjenigen von Sursee profiliert ist. Die glatten Fensterrahmen zeigen wie in Luzern rechteckige Aussprünge. Der Obergaden ist ebenfalls sehr niedrig. An die nordseitige Giebelfassade lehnt sich ein dreijochiges Vorzeichen mit toskanischen Säulenarkaden.

Für gewisse Einzelheiten der Formbehandlung hat die Hofkirche auf mehrere luzernische Kirchen der Jahrhundertmitte vorbildlich gewirkt. So etwa für die Türme (z. B. Greppen [1645—1647]), für das Maßwerk (z. B. Greppen, Hergiswald [1651—1657] und ehem. Spitalkapelle Luzern [Mitte 17. Jahrhundert]), für die Fensterumrahmung (z. B. Antoniuskapelle in der Franziskanerkirche Luzern [1656—1658]) usw.

Damit wäre das überaus bescheidene und kurze Nachleben der Hofkirche in den Grundzügen umschrieben. Die wenigen Nachfolgebauten — besonders die Pfarrkirche von Stans — stehen bereits im Banne des Barock und brechen mit der gotischen Vergangenheit.

5. Zusammenfassung und Ausblick

Obwohl die Hofkirche immer eine gewisse Sonderstellung einnehmen wird, läßt sie sich durchaus in einen Stilzusammenhang einordnen. Ihre mittelalterliche Vorgängerin, die Eichstätter Schutzengelkirche und die Jesuitenkirche in Neuburg a/D. sind die entscheidenden Voraussetzungen. Auf Schweizerboden ist sie der repräsentativste Sakralbau jener

schwer faßbaren Übergangszeit zwischen verebbender Gotik und erwachendem Barock. Eine bedeutende Nachwirkung war ihr nicht beschieden. Die Pfarrkirche in Glis ist der einzige direkte Nachfolgebau, während die Kirchen von Sursee, Stans, Greppen u. a. sich bloß auf die Rezeption einzelner Bauformen beschränken. — Nach der Mitte des 17. Jahrhunderts empfängt unsere Architektur vom Süden und Norden her neue Impulse und beginnt an der internationalen Kunstbewegung des Barock aktiv teilzunehmen. Gewisse Elemente der Hofkirche — etwa das weit- ausladende, plastische Gebälk des Langhauses — sind eine Vorahnung dieses letzten umfassenden europäischen Kunststils. In der grundrißlichen Anlage, im Aufrißsystem und vor allem in den Hauptproportionen hingegen erweist sich unsere Kirche noch als ein protobarockes Werk. Wenige Jahre nach ihrer baulichen Vollendung spielten sich in der Architektur Süddeutschlands und der Schweiz bedeutsame Vorgänge ab. (Die imposante und weiträumige Luzerner Jesuitenkirche ist nur drei Jahrzehnte jünger als der Hofbau!) — Doch war die Nachgotik hierzulande noch lange nicht abgestorben — sie trieb ihr seltsames Wesen — bald offen, bald insgeheim — bis ins 18. Jahrhundert hinein ⁴⁰.

⁴⁰ Vgl. E. Kirschbaum, a. a. O., S. 97 ff.

VIII. Kapitel

DIE AUSSTATTUNG

1. Einleitung

Es darf als ein besonderer Glücksfall bezeichnet werden, daß die ursprüngliche Ausstattung der heutigen Hofkirche unversehrt geblieben ist, denn ihre Erneuerung war mehrmals geplant¹. Für die Frühzeit unserer barocken Ausstattungskunst markiert sie eine erste, entscheidende Wegstation. Die verschiedenartigsten künstlerischen Möglichkeiten der Zeit treffen hier aufeinander und ergeben ein Gesamtbild, das sich in stilgeschichtlicher Hinsicht ähnlich kompliziert und vielschichtig darbietet wie die Architektur der Kirche selbst: einheimische Bildschnitzer, die der gotischen Vergangenheit kaum entwachsen sind, meißeln nach dem Entwurf eines römischen Barockmeisters einen marmornen Säulenaltar; der Vorsteher der Steinmetzen zeichnet ein «Visier» zu einem monumentalen Orgelprospekt; die Stiftsherren werden von der Baukommission beauftragt, für die Glasgemälde der Kirchenfenster ein ikonographisches Programm auszuarbeiten, das noch durchaus mittelalterlich anmutet; der Stadtrat bestellt einen schmiedeisernen Chorabschluß, der bereits eine perspektivische Gliederung aufweist; und zur nämlichen Zeit besprechen die Oberen mit den Künstlern «formb und maß» der Altäre, die durch eine gefällige, symmetrische Anordnung im Kirchenraume zur «Zierligkeit des Buws» beitragen sollen. Gerade letzteres bekundet neben aller Zurückhaltung und Traditionsgebundenheit eine entschieden neuartige Gesinnung: die Ausstattung wird jetzt nicht mehr bloß um ihretwillen errichtet (wie dies in unseren Landesgegenden damals noch üblich war), sondern man entdeckt in Altar, Chorgitter und Orgelprospekt neue räumlich-optische Ausdrucksmöglichkeiten für die Durchgestaltung der Innenarchitektur.

2. Hochaltar

Der Hochaltar ist eine Stiftung des päpstlichen Legaten Ranutius Scotti, der am 6. Dezember 1633 mit Meister Georg Guggenwyl von Fischingen einen Verding abschloß, wonach das Altarwerk in «Unterwaldner Alabaster» auszuführen sei «nach der Römischen ufzeichnung unnd visier, mit sinen Zierungen in derselbigen abgemalet»². Aus unbekannten Gründen geriet die Arbeit bald ins Stocken und wurde am 10. Januar 1634 Meister Niklaus Geißler übertragen. Dieser versprach «alle werck

¹ Zum letzten Mal um die Mitte des vorigen Jahrhunderts — vgl. F. X. Schwytzer, Die Altäre und die große Orgel in der Stifts- und Pfarrkirche zu St. Leodegar in Luzern und ihre Renovation (1862). Luzern 1863.

² StAL, Am Rhyn — Archiv I, 182, XVIII.

unnd arbeit . . . dem abriß von Rom glych . . . zu vollenden in allem sinem Costen». Der Nuntius zahlte hiefür 1600 gl. und wollte «wytters nützit schuldig unnd verbunden sin»³.

Der 12,5 m hohe, in schwarzem Marmor gefertigte Altar ist von strengem architektonischem Aufbau (Abb. 32). Beidseits hinter der 1823 erneuerten Blockmensa stehen auf hohen Postamenten⁴ zwei gestaffelte korinthische Säulen und tragen ein schnittiges, verkröpftes Konsolengebälk, dessen Fries von Cherubimsköpfen, Kartuschen und Fruchtbüscheln belebt wird. Der gesprengte Spitzgiebel birgt eine segmentgieblige Ädikula, die ein plastisches Brustbild des segnenden Gottvaters umschließt und von der Taube des hl. Geistes bekrönt wird. Auf den beiden Giebelschrägen sitzen zwei Schildhalter-Engelchen mit dem Barberini-Wappen. Das trefflich gemalte Altarblatt des Italieners Giovanni Lanfranco (1582—1647) zeigt eine manieristisch-barocke, in visionäres Mondlicht getauchte Ölbergsszene. Die beiden ausgezeichneten lebensgroßen Nebenfiguren der hll. Leodegar und Mauritius sowie der stuckmarmorne Rokoko-Tabernakel wurden von Bildhauer J. B. Babel 1763 hinzugefügt.

Der frühbarocke, römisch-klassische Säulenaltar ist dem Kircheninneren als harmonisch proportioniertes, körperhaftes Schaustück vorzüglich eingefügt. Dank seiner großzügigen Formgebung und seiner klaren Tektonik hat er etwas Beherrschendes, von dem die feierlich-ernste Stimmung des schlichten Sakralraumes eine sehr nachhaltige Intensivierung erfährt⁵. — Den Riß zum Hochaltar der Hofkirche, welcher, wie bereits eingangs erwähnt, in Rom entstanden ist, hat uns Johann Ulrich Geißler in einem Nachstich überliefert. Der entwerfende Künstler dürfte ein nicht unbedeutender Meister gewesen sein. Nach diesem Entwurf sollte der straffgegliederte Altaraufbau in seinem obersten Drittel in massigen Engelsfiguren und energisch geschwungenem Rollwerk ausklingen. Diese barocke Kontrastwirkung wurde in der Ausführung merklich abgeschwächt. — Die neuartige und ansprechende Form des Luzerner Altars hat bei uns rasch Schule gemacht. Der erste direkte Nachkomme ist der ebenfalls schwarzmarmorne Hochaltar der Stanser Pfarrkirche von Bildhauer Gregor Allhelg⁶. Diesseits der Alpen hat der Hauptaltar der Hofkirche als einer der ersten eindeutigen Barockaltäre zu gelten.

³ Ebenda.

⁴ Während die beiden inneren Postamente mit dem Scotti-Wappen geschmückt sind, trägt das äußere Paar zwei auf den heutigen Kirchenbau und die Altarstiftung bezügliche lateinische Inschriften; vgl. A. Reinle, Kdm Luzern II, S. 162.

⁵ Wie sehr diese Altararchitektur trotz ihrer wuchtigen, barocken Großförmigkeit noch dem Geiste der Renaissance verpflichtet ist, zeigt ein Vergleich mit dem nur wenige Jahrzehnte jüngeren, kolossalen Hochaltar der Luzerner Jesuitenkirche, den man in ein bewußtes Spannungsverhältnis zum umgebenden, von einem mächtigen Tonnengewölbe überdeckten Kircheninneren gesetzt hat, indem er dessen sattes Raumvolumen beinahe sprengt, wobei seine hochbarocke, dröhnende Formensprache noch von der lebhaften roten Farbtönung des Stuckmarmors gesteigert wird.

⁶ Vgl. R. Durrer, a. a. O., Tf. LXI.

3. Seitenaltäre

Am 27. Januar 1635 beschloß der Rat, daß man acht Seitenaltäre «in der Kilchen haben und ordnen welle allwegen zwen glich gegen einandern über formiert, mit Rotten, schwartzen, grauwen, und anndern Marwellsteinen süwlen»⁷. Im Sommer 1637 wurde Meister Niklaus Geißler für «ettliche Visierungen zu den marmell steinen Altären» bezahlt⁸. 1639, nach Vollendung der Kirche im Rohbau, entbrannte zwischen dem Stadtrat und dem Stiftskapitel eine heftige Debatte über die Anzahl und die Aufstellung der Altäre, von denen im August dieses Jahres bereits zwei in Holz fertiggestellt waren⁹. Das Kapitel drang allmählich mit seiner Meinung durch, wonach drei und nicht bloß zwei Altäre beidseits des Kreuzaltars zu errichten seien. Es gereiche dies «zu keiner unzierdt» der Kirche und erst mit zehn Nebenaltären komme man zur «völligen anzahl der stiftungen». Der Plan, alle Altäre in Marmor auszuführen, wurde bald aufgegeben. Sodann verfügte der Rat, die «uffgesezten visierungen» sorgfältigst zu befolgen, um «allen confusionen hardurch vorzukoehren». Die privaten Stifter haben «anders nichts zuthun, als die abstattung des umbcostens»¹⁰. Am 20. Februar 1640 schlossen Vertreter des Kleinen Rates mit Niklaus Geißler einen «Verding umb die Altäär jm hoof» ab¹¹.

Sämtliche Entwürfe zu den Altären stammen von Geißler, der einer ansehnlichen Werkstatt vorgestanden haben muß. Bildhauer, Tischler, Faß- und Tafelmaler bildeten hier eine enge Arbeitsgemeinschaft. Neben Geißler lassen sich mehrere Hände unterscheiden, die an diesen «194 Statuen, Figuren und Köpfen» mitgearbeitet haben¹². — Die Altarretabel sind von individuellem Gepräge und verraten im Vergleich zum römischen Hochaltar einen weniger strengen konstruktiven Aufbau, während ihre Schmuckformen ein freies, fast üppiges Leben entfalten und die zahlreichen, uneinheitlich proportionierten Statuen sich nach keinem verbindlichen Maßstab richten. Das Ganze prangt in einer kostbaren, von wenigen Farbakzenten durchwirkten Goldfassung.

Die zehn Seitenaltäre lassen sich ihrem Aufbau nach auf vier Grundtypen zurückführen¹³:

⁷ StAL, Am Rhyn — Archiv I, 182, X. Für das gleiche Jahr nennt das Ausgabenbuch u. a. zwei Zahlungen für Mamorsucher.

⁸ StAL, Ms. Stift im Hof IX, 2, 20. Juni 1637.

⁹ Ebendort, RP 66, 70a und 105b.

¹⁰ Ebenda, 155b, 156a und b; Am Rhyn — Archiv I, 182, XIV.

¹¹ Ebenda, Am Rhyn — Archiv I, 182, XV.

¹² Außer Geißler, Hans Ulrich Räber von Luzern und Kaspar Roth von Sursee beteiligten sich noch weitere Bildschnitzer, deren Namen nicht überliefert sind. Auf derartige Meisterfragen kann hier nicht eingegangen werden; vgl. R. Dunkel, Nikolaus Geißler. Ein süddeutscher Bildhauer des siebzehnten Jahrhunderts. Dissertation der Universität Bonn 1955 (Ms.), pag. 117—158 und pag. 183 f.

¹³ Die Altarbilder (zum Teil im 19. Jahrhundert erneuert) werden hier nicht besprochen; vgl. A. Reinle, a. a. O., S. 164 ff.

I. Mariae-End- und Seelaltar (Abb. 33) sind die beiden Hauptaltäre der Nebenschiffe. Ihr breites, doppelgeschossiges Säulenretabel zeigt jeweils eine flache Rundbogen-Nische, in der als Hauptstück ein Relief mit dem Marientod bzw. eine vollplastische Beweinungsgruppe aufgestellt ist¹⁴. Im durchbrochenen Spitzgiebel steht (ähnlich wie beim Hochaltar) eine Ädikula. Der hartlinige Umriß der kantig-spröden Altararchitektur wird von den seitwärts ausschwingenden Figurenkonsolen und Rollwerk-Wangen sowie den gestikulierenden Giebelputten malerisch aufgelockert. Je zwei kleinere Nebenaltäre von gedrängterem Aufbau flankieren diese beiden seitlichen Hauptaltäre. Es sind dies (von Norden nach Süden):

II. Andreas-, Mauritius-, Leodegars- und Benediktsaltar (Abb. 33). Ihre medaillonverzierte Predella endigt beidseits in einer knorrigen Knorpelwerk-Konsole, die als Auflager des rundbogigen Altarblatt-Rahmens dient. Die von phantastischem Ornamentwerk umwucherten, breiten Rahmenpfosten tragen einen verkümmerten Segmentgiebel. Auf diesem ruht eine Ädikula mit durchbrochenem Schweifgiebel, dessen klotzige Simastücke auf Rollwerk gebettet sind.

III. Heinrichs- und Nikolausaltar (Abb. 34) (vor dem ersten Langhauspfeiler-Paar). Ihre schmalen Retabel bestehen aus einer flachen Muschelnische mit der Statue des Altarpatrons, die beidseits begleitet wird von zwei schlanken Ziersäulen. Auf deren zugehörigem Spitzgiebel balanciert gleichsam das rollwerk- und figurenbekrönte Oberblatt. — Wie sehr bei uns der Typus des spätgotischen Flügelretabels nachgewirkt hat und wie frei, um nicht zu sagen willkürlich, der entwerfende Meister mit dem klassischen Formkanon umgegangen ist, demonstriert besonders eindrucklich die Anordnungsweise der Seitenfiguren: Eine konsolengestützte Säulentrommel trägt jeweils eine Statue, die von einem vorkragenden, kapitell-behängten Gebälkstück überdacht wird. Im Grunde genommen handelt es sich hier noch um die Idee der gotischen Baldachinfigur, die man in modischer Weise dem Zeitgeschmack anzupassen versuchte¹⁵. Solch gotische Formzitate sind durchaus kennzeichnend für die vor- und früh-barocke Ausstattungskunst.

IV. Der Katharina- und Christophorusaltar, die im ersten Langhausjoch an den Seitenschiffswänden einander frontal gegenüber aufgestellt wurden, sind dem III. Altartypus sehr ähnlich. Ihre Säulen tragen aber Segmentgiebel (vgl. II. Typ) und die Bekrönungsfiguren stehen auf geknickten Giebelstücken.

Sämtliche Seitenaltäre wurden für einen bestimmten Standort geschaffen — sie lassen sich nicht mehr (wie die meisten spätgotischen Altäre) im Innenraum beliebig verschieben. Die beiden Hauptaltäre sind auf die

¹⁴ Beide Bildwerke sind teilweise noch spätgotische Überbleibsel der mittelalterlichen Hofkirchenausstattung; s. oben S. 25 f. und 28 f.

¹⁵ Spätmittelalterliche Flügelaltäre weisen bekanntlich sehr oft an dieser Stelle Baldachinfiguren auf.

quadratische Aufrißdisposition der Architektur ausgerichtet und geben sich mit ihren flankierenden Nebenaltären als eine einheitliche, bildhaft geschlossene Retabelgruppe, die einem weitgeöffneten Flügelaltar vergleichbar ist¹⁶ und von der in formal-ästhetischer Beziehung eine ähnliche Wirkung ausgeht wie von jenen kleinteiligen und nahtsichtigen Retabelaufbauten des späten Mittelalters. Sodann fehlt es ihrer Architektur an eindeutiger, innerlich gefestigter Tektonik, um die breiten Nebenschiffe zu beherrschen (Abb. 20). Während ein Barockaltar uns zur Distanznahme zwingt und wir seine den Architekturraum machtvoll durchwaltende Ausstrahlungskraft bei der größtmöglichen Entfernung am intensivsten erleben, hat man bei unseren Seitenaltären eher das Verlangen, an sie heranzutreten — erst in der Nähe gewahrt man des lebendig strömenden Reichtums dieser liebevoll durchgearbeiteten Werke. Zu einem Zeitpunkt, da der frühbarocke Hochaltar der Hofkirche bereits vollendet war, fertigten hier einheimische Bildschnitzer «in sorgloser Gestaltungskraft» diese «aus dem Handgelenk geschleuderten» Altarkonstruktionen. Der vom Süden übernommene Typus des doppelgeschossigen Säulenaltars wurde dabei tüchtig in die Kur genommen und mit Elementen durchsetzt, die ahnen lassen, wie wenig man gewillt war, altvertraute Werkstattgewohnheiten und Gestaltungsprinzipien preiszugeben. Eine Fülle von ornamentalem Zierat überzieht die Retabel, ihnen das eigentliche Gepräge verleihend, ohne daß eine funktionelle Betonung des architektonischen Aufbaus (selbst dort nicht, wo ein solcher zufällig sich ergab) angestrebt wäre. Den Teilen fehlt es an innerer Durchgestaltung, gegenseitiger Begrenzung und harmonischer Abstufung. So vermischt sich denn das Große beständig mit dem Kleinen, und mehrfach erscheinen die Statuen gleichsam in ihr dekoratives Beiwerk verwoben (vgl. II). Diese Mannigfaltigkeit verliert sich aber keineswegs in regellosem Vielerlei, sondern wird immer wieder von einem überraschenden Stilgefühl geeint.

Die spätgotischen Stiltendenzen der ornamentalen Kunst, sich zu selbstständigen und eigengesetzlich zu entfalten, wurden im 16. und 17. Jahrhundert konsequent weiterverfolgt. Dies bedeutete einen Gewinn und einen Verlust zugleich. Das von einer strengen architektonischen Bindung losgelöste Ornament verlor damit seine ursprüngliche Wesensbedeutung und hat anderseits in dieser gewonnenen Freiheit und Eigenständigkeit als reine Dekorationskunst die trefflichsten Blüten hervorgebracht. Auf keinem anderen Gebiete des künstlerischen Schaffens ist jene Zeit so originell und produktiv gewesen — die Phantasie wirkte fast unbegrenzt in Umformungen und Neuschöpfungen.

An den Seitenaltären der Hofkirche werden zahlreiche Möglichkeiten dieser vielgestaltigen Dekorationskunst, die man gewöhnlich als «deutsche Renaissance» zu bezeichnen pflegt, sehr eindrücklich demonstriert. In der Spätzeit dieser unantiken Renaissance beginnen sich die stil-

¹⁶ Bei der Altarrenovation von 1861/62 hinterlegte man den Retabeln auf Holz gemalte, dunkelrote Draperien und Baldachine, die diesen Eindruck verwischen.

bildenden Kräfte des kommenden Barock in wachsendem Maße zu regen — die Formen werden allmählich voller, weicher und flüssiger. Das Flache und Zarte weicht dem Wulstigen und Derben. Die strengstilisierten, symmetrischen Ornamente mit ihren spielerisch-abstrakten Kurvaturen werden von üppigen vegetabilischen Blattranken und saftigen Fruchtbüscheln verdrängt. Unsere Altäre stehen unmittelbar am Übergang in derartig neue Ausdrucksformen. Neben dem Flachen und Scharfkantigen (z. B. III) begegnen wir schon einer schwungvollen, schwellenden Bewegungsfülle (z. B. II). Neben Pflanzenmotiven von unbefangener Naturwahrheit erscheint bereits das düster-schwere, überrealistische Knorpelwerk ¹⁷.

Im Verein mit solch phantasievollen Formverwandlungen erfährt der Altar im Laufe des 17. Jahrhunderts eine innere Umgestaltung, die ein zunehmendes Interesse für Tektonik und Formkohärenz bekundet. Bei aller Pracht- und Prunkliebe strebt man jetzt erneut nach einer wirkungsvolleren Gliederung, die das tragende architektonische Gerüst reiner betont. Immer inniger und organischer durchdringen sich dabei die konstruktiven und dekorativen Elemente, bis das Ornament allmählich seine ursprüngliche funktionelle Bedeutung zurückerlangt. Diese Stiltendenzen des Barock sind im reizvollen, 1648 von Hans Ulrich Räber gefertigten Michaelsaltar (in der gleichnamigen Kapelle der Hofkirche) teilweise schon verwirklicht ¹⁸.

4. Chorgestühl

Am 1. Juli 1639 verdingte das Stiftskapitel Niklaus Geißler das neue Chorgestühl, für welches dieser Meister u. a. 22 Reliefbilder, 24 Stifterwappen und eine plastische Verkündigungsgruppe anzufertigen versprach ¹⁹. Bei seiner Arbeit wurde Geißler von Bildhauer Kaspar Roth ²⁰ sowie den Tischlermeistern Andreas Bernet und Peter Rupert assistiert. 1642 war das Werk vollendet. Am 24. Oktober desselben Jahres wurde Geißler für den «englischen Gruß» bezahlt und ihm am 19. November noch ein Trinkgeld von 10 Kronen verabreicht ²¹.

¹⁷ Das Knorpelwerk trat bald nach 1600 in den Niederlanden und in Nordwestdeutschland erstmals auf. Die «Architectura» des Rutger Kaßmann (Köln 1630) ist eines der frühesten Musterbücher mit graphischen Knorpelornament-Vorlagen. In Luzern gelangte diese Ornamentform an der 1628 von Niklaus Geißler erstellten Kanzel der dortigen Franziskanerkirche bereits zu voller Entfaltung. Der Ohrmuschel- und Knorpelstil fand sonst in Süddeutschland und in der Schweiz erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts größere Verbreitung.

¹⁸ Vgl. A. Reinle, a. a. O., Abb. 115.

¹⁹ StiAL, Ms. 228, pag. 367.

²⁰ Dieser von Sursee gebürtige Bildschnitzer, «welcher sin flys und kunst by 9 jaren an dem hoof Buhw erzeugt», wurde am 20. Dezember 1614 zum Beisäßen aufgenommen; StiAL, RP 67, fol. 84b.

²¹ StiAL, ebenda, pag. 477 f.

Das 42-plätziges Gestühl (Abb. 36) ist den beiden Chorbänden entlang in zwei Doppelreihen aufgestellt, wobei die beiden westlichen Sakristeiportale und der östliche Propst- bzw. Levitensitz in seinen Aufbau einbezogen sind. Die Sitzplätze werden von weichgeschwungenen Ohrmuschelwangen und balustergestützten Armlehnen eingefasst. In den Rückwandfüllungen der vorderen Sitzreihen hängen Cherubimsköpfe, Masken und Fruchtbüschel. Über den Rücklehnen der hinteren Sitzreihen erhebt sich ein reicher, gleichmäßig gegliederter Zieraufbau: zwischen Lisenen, die miteinander durch ein Horizontalband verklammert sind, stehen flache Muschelnischen mit beinahe vollplastischen Heiligenfiguren²² und kleine, gerahmte Cherubimsköpfe. Darüber legt sich ein konsolengestütztes Kranzgesimse und, als dessen Bekrönung, eine Folge von Obelisksen zwischen ovalen Rollwerk-Kartuschen mit Reliefs des hl. Leodegar und Wappen, «die sich nur teilweise deuten lassen»²³. Beide Rückwände «gipfeln» in luftigen, doppelgeschossigen Baldachingehäusen, in denen eine beseelte Verkündigungsgruppe aufgestellt ist.

Der Aufbau beruht auf einem gesamtheitlichen, additiven Gefüge mit waag- und senkrechten Teilungsgliedern, indem jeder Vertikalabschnitt auf seine Mittelachse symmetrisch ausgerichtet ist. Dieses orthogonale Gliederungsschema vermögen die kontrapostisch bewegten Nischenfiguren nicht zu durchbrechen. Jene spannungsgeladene barocke Kontrastwirkung, bei der die dekorativen Elemente bewußt auf bestimmte Punkte konzentriert und gegen leergelassene Flächen ausgespielt werden, findet sich hier ebensowenig²⁴ wie jener an- und abschwellende, malerische Bewegungsrhythmus spätbarocker Gestühle, wo der gesamte Aufbau gleichsam in Wallung gerät und alle Teile miteinander verschmolzen sind²⁵. Ganz unvermittelt ist der Übergang zu den beiden aufgetürmten Baldachinen, die wie nachträglich aufgesetzt erscheinen. Die Anordnung des «Englischen Grußes» hingegen verrät ein neuartiges Empfinden für die räumlichen Ausdruckswerte in der Plastik. Die Art und Weise, wie der beschwingte Himmelsbote mit weitausgreifender Verkündigungsgebärde über die Chorbreite hinweg zu der ihm zugewandten Maria in Beziehung tritt, ist durchaus ein barocker, in die Zukunft weisender Gedanke.

Sämtliche Chorgestühle, die an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert entstanden sind, stellen lediglich Abwandlungen eines altbewährten Typus dar. Den Aufbau beschließt hier gewöhnlich eine dichte Baldachinreihe, die von durchbrochenen Seitenwangen abgestützt wird²⁶. Der Reiz

²² Für die Namen der Heiligen, soweit sie sich anhand der Trachten und Attribute bestimmen lassen, vgl. A. Reinle, a. a. O., S. 171 f.

²³ Vgl. A. Reinle, a. a. O., S. 172.

²⁴ Vgl. P. L. Ganz und T. Seeger, Das Chorgestühl in der Schweiz. Frauenfeld 1946, Tf. 106 f. (St. Urban).

²⁵ Vgl. ebenda, Tf. 123 (St. Gallen).

²⁶ Das 1599 erstellte Chorgestühl der ehem. Zisterzienserkirche von Oliva (Westpreußen), das im wesentlichen noch diesen Typus vertritt, weist in der Gliederung und Bekrönung überraschende Ähnlichkeiten mit Luzern auf; vgl. R. Busch,

derartiger Übergangswerke besteht vornehmlich im schillernden Reichtum des Dekorativen, während sonst noch wenig Rücksicht genommen wird auf die innere Struktur des Aufbaus (z. B. Hauptergestühl von 1598 aus dem Basler Münster [jetzt im Historischen Museum Basel])²⁷. In Luzern hingegen ist das tragende Gerüst eindeutiger herausgearbeitet, indem man es anstelle jenes teppichhaften Ausbreitens flächigen Zierates mit prägnanteren, zum Teil schon barock anmutenden Ausdrucksformen markiert hat. Auch die Behandlung des Figürlichen steht im Zeichen einer neuen, in den Raum vorstoßenden Plastizität. Im Gegensatz zu den meisten Werken des frühen 17. Jahrhunderts (z. B. Wettlingen 1601—1604) und Beromünster (1606—1609)²⁸ sind fast alle gotischen Erinnerungen abgestreift. Von den regional vergleichbaren Chorgestühlen repräsentiert dasjenige von Muri (1650 ff.)²⁹ die nächstfolgende Stilstufe. Die funktionelle Bedeutung des architektonischen Gerüsts ist dort noch klarer erfaßt und die dekorativen Elemente bleiben diesem stärker untergeordnet. Gegenüber dem etwas spröden und kantigen Aufbau von Luzern erscheint nun alles weicher und flüssiger. Die Heiligenstatuen werden nicht mehr von Nischen beengt, sondern stehen als pathetisch bewegte Freiplastiken auf dem Kranzgesimse, wo ihnen kein dekoratives Beiwerk den Rang streitig macht.

5. Orgelprospekt

Im Jahre 1642 begann Hans Geißler von Salzburg mit dem Bau der großen Hoforgel³⁰. Am 23. Dezember 1650 wurde dessen Namensvetter Niklaus Geißler für den Entwurf und die Ausführung des Orgelgehäuses mit 2472 gl 4 ß bezahlt³¹.

Die große Orgel der Hofkirche (Abb. 35) steht auf der das erste Mittelschiffsjoch einnehmenden Sängereмпore und schließt mit ihrem kolossalen Pfeifenprospekt den Hauptraum nach Westen hin ab. Früher reichte die Empore nur bis zu den vier die Berüstungswand stützenden, ionischen Säulen; durch ihre etappenweisen Erweiterungen von 1826 und 1943 wurde das Gesamtbild des triptychonartigen Prospektes verändert, da dessen schmaler tragender Unterbau wegen der damals stärker vorgezogenen Emporenbrüstung vom Mittelschiff aus nicht mehr gesehen werden kann. Das Orgelgehäuse ruht auf einem pilastergegliederten, annähernd quadrati-

Deutsches Chorgestühl in sechs Jahrhunderten. Hildesheim und Leipzig 1928, Tf. 44. Diese Verwandtschaft erklärt sich offensichtlich aus der Benützung der nämlichen graphischen Vorlage.

²⁷ Vgl. P. L. Ganz und T. Seeger, a. a. O., Tf. 61.

²⁸ Vgl. ebenda, Tf. 64—70.

²⁹ Vgl. ebenda, Tf. 84 f.

³⁰ Vgl. F. J. Breitenbach, Die große Orgel der Hofkirche in Luzern. Luzern 1920; B. Fleischlin und F. A. Herzog, a. a. O., S. 97 f.

³¹ StAL, Ms. Stift im Hof IX, 3.

schen Mittelkasten. Seine beiden schräggestellten Außenflügel werden von je zwei ionischen Säulen mittels seitwärts ausschwingender Volutenkonsolen unterfangen. Darüber legt sich ein mit Cherubimsköpfen verzierter Gebälkfries, der im Verein mit senkrechten Herzblatt-Stäben die sichtbaren Orgelpfeifen in fünf, von der Mitte aus symmetrisch abgestufte Gruppen aufteilt, wobei die drei Hauptabschnitte von gesprengten Volutengiebeln bekrönt werden. Die Disposition zeigt eine kulminierende, fünfteilige Mittelgruppe, die beidseits durch eine kleine Neunergruppe mit den neun mittelgroßen Pfeifen der Außenflügel scharnierartig verbunden ist. Das gesamte Orgelgehäuse wird gleichsam umbrandet von wild ineinanderwogendem Knorpelwerk. Gewisse Formen — etwa die beiden rocailleartigen, mit Cherubimsköpfen besetzten Flügelwangen — sind wie eine Vorwegnahme des Spätbarock. Der ornamentale Zierat wirkt im Entwurf (vgl. Reinle, Abb. 131; Stich von J. U. Geißler nach dem verschollenen Originalriß) entschieden geschmeidiger und kraftvoller als in der Ausführung. Das gleiche gilt übrigens auch von den vier musizierenden Engeln, welche den Aufbau bekrönen. Diese oft allzu menschlich gefaßten Sendboten des Himmels treten nun immer zahlreicher auf, um mit den lustigen Putten zusammen als jublierende Engelschar den Barockraum zu durchwalten.

Im Vergleich zum Chorgestühl der Hofkirche, das wir als ein gleichmäßiges, additives Gefüge charakterisierten, geht der rund zehn Jahre jüngere Orgelprospekt in seiner Aufbauweise einen merklichen Schritt weiter. Seine Teile sind nicht mehr äußerlich nebeneinandergereiht und abgestuft, sondern in spannungsreicher, formsteigernder Gegensätzlichkeit zueinander innerlich in Beziehung gebracht. Die fünf Achsen des Prospektes erzeugen dabei mit ihren pyramidal gereihten Pfeifengruppen von der dominierenden Mitte aus beidseits einen rhythmischen Bewegungsablauf, der in den Flügelwangen ein letztes Mal anschwillt. Dieses einheitliche, dynamische Gliederungsprinzip verleiht dem Gesamtaufbau eine neuartige, den Architekturraum beherrschende Kraft, die hier noch wesentlich gesteigert wird durch das gespannte Verhältnis des Prospektes zum umgebenden Raumkubus des Hauptschiffes. — In Deutschland und der Schweiz dürften sich nur vereinzelte gleichzeitige Orgelprospekte finden, die mit den Formgesetzen des neuen Stiles bereits so Ernst machen.

Außer der großen Hoforgel erstellten Hans und Niklaus Geißler noch zwei kleinere Orgelwerke, die spätestens 1642 vollendet waren und auf den beiden Chororatorien (nach den Seitenschiffen hin) zur Aufstellung gelangten (Abb. 20); das südseitige wurde 1828 entfernt. Ihre sichtbaren Pfeifen sind — im Gegensatz zur großen, ein Jahrzehnt jüngeren Orgel — noch nicht zu rhythmisch gegliederten Gruppen zusammengefaßt, sondern in altertümlicher Weise von der Mittelachse aus nach den Seiten hin gleichmäßig abgetrepppt. — Eine derartige instrumentale Verteilung liebte vornehmlich der reife, das Gesamtkunstwerk erstrebende Barock, der im Konzert der raumgestaltenden Elemente neben dem Optischen auch das

Akustische sich dienstbar zu machen verstand. Der Ton sollte, ganz ähnlich wie das Licht, von mehreren Punkten aus den Architekturraum in verschiedenen Modulationen durchschwingen und erfüllen.

6. Chorgitter

Von der reichhaltigen Ausstattung der Hofkirche sei abschließend noch das prächtige Chorgitter, das in der Geschichte der Schmiedekunst eine gewisse Sonderstellung einnimmt, kurz gewürdigt. Am 20. Juli 1641 schlossen Abgeordnete des Inneren Rates und Niklaus Geißler mit dem berühmten Konstanzer Kunstschlosser Johann Reiffel auf Grund eines zeichnerischen Entwurfes (Abb. 37) einen «Verding umb das ysin Chorgätter der Stiftskilchen im hoff» ab³². Dieser Vertrag wurde am 17. August vom Rate genehmigt³³. Am 30. Februar 1643 erhielt Reiffel für das gelieferte Werk 5435 gl 25 β³⁴. Da der Gitter-Entwurf große handwerkliche Kenntnisse in der Schmiedekunst voraussetzt, dürfte er wohl am ehesten von Reiffel selbst gefertigt worden sein. Im Münster zu Konstanz gibt es übrigens von diesem Meister noch weitere, etwa gleichzeitige Werke, die unserem Gitter in der Linienführung auffallend ähnlich sind. Diese Tatsachen sprechen u. E. gegen die schon gehegte Vermutung, daß Meister Niklaus Geißler das Gitter entworfen habe. Möglicherweise hat Geißler bei seiner urkundlich bezeugten Vermittlertätigkeit in Konstanz³⁵ Meister Reiffel gewisse Richtlinien erteilt.

Der reichgeschmiedete, dreiteilige Chorabschluß (Abb. 16) ist eine ferne Erinnerung an den gotischen Lettner der alten Hofkirche, der 1581 mit «durchsichtigem ysigem Gitter» neu gemacht wurde³⁶. Sein segmentgiebiges Mittelstück hinter dem Fronaltar zeigt in zentralperspektivisch angelegter Aufteilung einen Fliesenboden, beidseitige Halbkreisarkaden, die von zierlichen Kandelabersäulen gestützt werden, sowie eine kassettengegliederte Rundtonne, die gemeinsam auf ein doppeltoriges Scheinportal hinführen. Die beiden von breiten Flachschieben dreigeteilten Gitterflügel haben eine durchlaufende Sockelbalustrade und öffnen sich auf den Mittelachsen in rundbogigen Choreingängen, deren Scheingewände auf den Fluchtpunkt des perspektivischen Mittelstückes orientiert sind. Die Felderfüllungen und die Gitterbekrönung bestehen aus einem linearen Geschlinge, das symmetrische Spiral- und Rankenmuster bildet. Durch diesen Wechsel von ornamental gefüllten Feldern und von scheinperspektivischen Architekturräumen wird hier der flächenhafte Charakter, wie er an sich für die Gittertechnik kennzeichnend ist, durchbrochen und zu-

³² Vgl. StAL, Am Rhyn — Archiv I, 182, XIII.

³³ Vgl. StAL, RP 67, 21 b.

³⁴ Vgl. StAL, Ms. Stift im Hof IX, 3.

³⁵ Vgl. ebenda, «... Mr. Niclaus gen Constantz geschickt dar vor Ehe man das getter verdingt het...»

³⁶ Vgl. oben S. 27, Anm. 47.

gleich deren ureigene Transparenz gesteigert. Das Gitter beginnt damit seine bloß trennende Funktion optisch aufzugeben und wird zu einem raumschaffenden Element der Architektur. Demgegenüber vertritt das ausgezeichnete Taufsteingitter (1641) des in Luzern niedergelassenen Meisters Christoph Kaltbach (an der Westwand des nördlichen Seitenschiffs) eine andere, eher altertümliche Kunstrichtung. Seine runden Eisenstäbe durchdringen sich zu schematischen Flecht- und Spiralmustern, die der Fläche streng verhaftet bleiben. Obwohl mit dieser anspruchsvollen Arbeit künstlerischer Geschmack und Leistungsfähigkeit der einheimischen Werkstätte bestens ausgewiesen waren, wandte man sich für die Herstellung des Chorgitters mit Vorbedacht an einen auswärtigen Meister in Konstanz. Die dortigen Eisenschmiede gehörten damals zu den tüchtigsten Meistern ihres Faches, die mit ihren kunstvollen Erzeugnissen weite Gebiete Süddeutschlands und der Schweiz belieferten. Sie alle überragte der Konstanzer Stadtschlosser Johann Reiffel, ein origineller und eigenwilliger Künstler, der «eine ganze Reihe neuartiger Motive» geschaffen hat, «die Gestaltungskraft und Phantasie des Meisters dokumentieren». Mit dem Chorgitter der Hofkirche «durchbrach er alle seither in der Schmiedekunst gebräuchlichen Gewohnheiten»³⁷. Der Gedanke des perspektivischen Gitters, der sich bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen läßt, hat wahrscheinlich im Chorabschluß des Konstanzer Münsters (1635—1637; nicht mehr vorhanden) erstmals Gestalt angenommen³⁸, während das Luzerner Gitter als das älteste erhaltene Beispiel gelten darf. Des letzteren direkter Nachkomme ist das Einsiedler Chorgitter (1675—1685)³⁹, das in seinem gesteigerten barocken Illusionismus mit dem malerischen Raumbild der Kirche eine untrennbare Einheit bildet, gleichsam als wäre es diesem eingeschmolzen. — Perspektivische Gitter sind sonst für das 17. Jahrhundert eine Rarität und treten erst zu Beginn des folgenden Jahrhunderts häufiger auf. «Johann Reiffel und seine Werkstatt bleiben im 17. Jahrhundert eine Ausnahme. Sein Schaffen wirkte sich wie alles Geniale in einer viel späteren Zeit aus»⁴⁰.

7. Schluß

Die Ausstattung der Hofkirche wurde binnen zehn Jahre geschaffen. Ihr «spiritus rector» war Niklaus Geißler, der ebenfalls an der Ausführung maßgebend mitgewirkt hat — das Ganze stellt eine respektable Arbeitsleistung dar⁴¹. Dieses Jahrzehnt war denn auch die produktivste und

³⁷ F. Stuttmann, *Deutsche Schmiedeeisenkunst*. Bd. II, Renaissance und Frühbarock, München 1927, S. 18.

³⁸ I. Hamburger, *Schmiedeeiserne Chor- und Kapellenabschlüsse in Oberschwaben und der Schweiz*. Diss. Universität Freiburg i/B. 1929, S. 48.

³⁹ H. Landolt und T. Seeger, a. a. O., Tf. 73.

⁴⁰ F. Stuttmann, a. a. O., S. 18.

⁴¹ Geißler schuf auch den Taufstein (1635/36) und die Kanzel (1637/39) der Hofkirche.

glücklichste Schaffenszeit im Leben des Meisters. In einheimischen Künstlerkreisen war man diesem aus Schweinfurt zugewanderten Günstling, der 1626 als Konvertit zum Beisässen aufgenommen wurde⁴² und in der Folgezeit bedeutende Aufträge erhielt, offenbar nicht besonders gut gesinnt. Als dessen eigentlicher Rivale erscheint der Luzerner Bildschnitzer Hans Ulrich Räber, der 1637—1640 der Lukas-Bruderschaft vorstand. Neben äußerlichen Händeleien⁴³ waren es hauptsächlich innere Gegensätze, die hier aufeinanderprallten⁴⁴. Die künstlerischen Ausgangspunkte und Anschauungen der beiden Meister ließen sich in keiner Weise auf einen gemeinsamen Nenner bringen: während Geißler den damals in Deutschland verbreiteten Stil der italianisierenden Niederländer aufgenommen hatte und in seinen Spätwerken einem gemäßigten Barock huldigte, stand Räber noch auf dem Boden der heimischen gotischen Tradition und erlangte von da aus allmählich den Anschluß an den neuen Stil. Diese unterschiedlichen Voraussetzungen spiegeln sich in den Werken der beiden: Geißlers Figuren zeigen gewöhnlich gedrungene Proportionen und nehmen meist eine kontrapostische Haltung ein, wobei das Gewand im wesentlichen dem Körper untergeordnet bleibt und in erster Linie eine funktionelle Aufgabe erfüllt, indem es mit seinem Faltengerüst den inneren Bau der Gestalt markiert. Räber hingegen bekennt sich noch zu den Formprinzipien der gotischen Gewandfigur. Seine überschulenkten, unruhigen Gestalten, welche mit ihren stoß- und ruckartigen theatralischen Bewegungen mehr um der äußeren Aktion willen als aus innerer Notwendigkeit handeln, werden dabei von feindrapierten, flatternden Gewändern, die sich frei und selbständig gebärden, ausdrucksmäßig gesteigert. Im übrigen neigen beide Künstler noch in manieristischer Weise zum Typisieren.

Weder für die Planentwürfe noch für die Ausführung der neuen Hofkirchenausstattung hatte sich Geißler dem Diktate eines Baumeisters unterzuordnen, wie dies später, im reifen Barock, wo sich die bildenden Künste immer stärker berühren und durchdringen, beinahe die Regel war. Obgleich jene Generation des frühen 17. Jahrhunderts anfang, in Architektur und Ausstattung einen inneren Zusammenhang, eine künstlerische Einheit zu sehen, fand beim Bau der Hofkirche in technischer Beziehung eine strenge Arbeitsteilung statt, und da es damals bei uns an bedeutenden und vielseitigen Künstlerpersönlichkeiten mangelte, war man genötigt, auch die ästhetischen Fragen teilweise noch getrennt zu behandeln. Die rein architektonischen Aufgaben hatte der Stiftsbaumeister Jakob Kurrer zu lösen — er war als Mann der Praxis und der bau-

⁴² Vgl. StAL, RP 60, 143 b.

⁴³ Vgl. StAL, RP 65, 107 a und b, wo Räber seinen Gegenspieler beim Rate verklagt, weil dieser unbefugterweise einen fremden Gesellen angenommen hat.

⁴⁴ Vgl. StAL, Ms. Stift im Hof IX, 3: «Uff dicto (2. Jan. 1638) M. Ulrich Räber dem Bildthauwer von St. Johannes dem Apostell zuschnytzen . . .» Unter dem 3. April findet sich ebenda der Ausgabevermerk: «M. Niclausen dem Bildthauwer von S. Johannes den Kopff zu *verbessern* . . .»

lichen Erfahrung «Regierer und Fürsther deren, so am Baw» arbeiteten (Rivius) — während die dekorative Ausgestaltung der Kirche und die Anfertigung der gesamten Ausstattung in der Hand des Bildhauers Niklaus Geißler lagen. Der Neubau der Hofkirche erweist sich somit letztlich als ein Gemeinschaftswerk dieser beiden Künstler.

Ein derartiges Zusammenwirken verschiedener Meister und planmäßiges Koordinieren der Kräfte kennt auch der Barock der Folgezeit. Doch lassen sich hier die Grenzen nicht mehr so scharf ziehen. Im ausgehenden 17. Jahrhundert erscheint dann ein neuer Baumeistertyp — es ist nicht mehr der biedere Werkmeister-Architekt, sondern der geniale Baukünstler, der mit umfassendem Blick zu Werke geht und Stukkatoren, Bildhauer und Maler für die Gestaltwerdung seiner schöpferischen Ideen einsetzt.

ANHANG

1. Ungedruckte Quellen

a) Staatsarchiv Luzern

Baubücher: Mss. Stift im Hof IX, 1—3,

1. «Steuren zur Erbauung der Neuen Hooff-Kirchen de annis 1633, 1634 et sequentibus»;
2. Ausgabenbuch vom Mai 1633 bis Juli 1637;
3. Ausgabenbuch vom August 1637 bis 1650.

Am Rhyn — Archiv I, 182, Akten über Neubau und Ausstattung von 1633 ff.

Cysat Renward, Collectanea Chronica A, B, C.

Liber Historiae Collegii Societatis Jesu Lucernae.

Liber Historiae Oeconomicae Collegij S. J. Lucernae.

Umgeldbuch (1460).

Ratsprotokolle: 39, 40, 48, 60, 63—67.

b) Stiftsarchiv Luzern

Hanauer Wilhelm, Renovationsbericht (1909—1914).

Kapitelsprotokolle, Ms 228.

Propst-Vogtsches-Urbar (1496); Ms. 104.

c) Zentralbibliothek Luzern

Mohr Philipp Anton, Sammlung historischer Notizen über die Gebäulichkeiten der Stadt Luzern: III. Bd. Kirchen, Klöster und Kapellen, Ms. 245 fol.

d) Zentralbibliothek Zürich

Bullinger Heinrich, Chronik (Abschrift), Ms. A 19.

2. Literaturverzeichnis

Albrecht Ingeborg, Elias Holl. Stil und Werk des «Maurmaisters» und der Augsburger Malerarchitekten Heinz und Kager. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst NF 12 (1937/38), S. 101—136.

Amberg Josef, Die Stifts- und Pfarrkirche St. Leodegar im Hof zu Luzern. Jahresbericht 1912/13 der Schweizerischen Gesellschaft für die Erhaltung historischer Kunstdenkmäler, Zürich 1914, S. 40—49.

Balmer Josef, Einige Mitteilungen zur Baugeschichte der Stifts- und Pfarrkirche St. Leodegar im Hof zu Luzern. ASA 3 (1901), S. 98—102.

Baquot und Ristelhuber, L'Alsace ancienne et moderne ou Dictionnaire topographique, historique et statistique du Haut et Bas-Rhin. Strasbourg 1865.

Beck Marcel, Die Schweiz im politischen Kräftespiel des merowingischen, karolingischen und ottonischen Reiches. Ztschr. für die Geschichte der Oberrheins NF 50 (1937), S. 295 ff.

Bezold Gustav von, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark. Handbuch der Architektur, Teil II, 7. Bd. Stuttgart 1910.

Birchler Linus, Einsiedeln und sein Architekt Bruder Caspar Mosbrugger. Eine kunstgeschichtliche Monographie. Augsburg 1924.

— Kdm Schwyz I (Einsiedeln, Höfe und March). Basel 1927.

Bossardt Fritz, Alt-Sursee. Sursee 1925.

— Zur Baugeschichte der Pfarrkirche in Sursee 1935/36. ASA NF 39 (1937), S. 67—75.

Braun Joseph, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. 2 Bde, Freiburg i/B. 1908/10.

Breitenbach Franz Josef, Die große Orgel der Hofkirche in Luzern. Luzern 1920.

Brinckmann Albert Erich, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern (Handbuch der Kunstwissenschaft). Berlin 1919.

- Brun Karl, Schweizerisches Künstler-Lexikon. Frauenfeld 1905—1917.
- Burger Fritz, Vitruv und die Renaissance. Repert. für Kunstwissenschaft XXXII (1909), S. 199—218.
- Busch Rudolf, Deutsches Chorgestühl in sechs Jahrhunderten. Hildesheim und Leipzig 1928.
- Dehio Georg und Bezold Gustav von, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. 2 Text- und 5 Tafelbde, Stuttgart 1887—1901.
- Dehio Georg, Geschichte der deutschen Kunst. 3 Bde, Leipzig 1930—1934⁴.
- Duhr Bernhard, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge. II. Bd., 1. Teil, Freiburg i/B. 1913.
- Dunkel Renate, Niklaus Geißler. Ein süddeutscher Bildhauer des siebzehnten Jahrhunderts. Diss. Universität Bonn 1955 (Mskr.).
- Durach Felix, Das Verhältnis der mittelalterlichen Bauhöfen zur Geometrie. Diss. Technische Hochschule Stuttgart 1928.
- Durrer Robert, Studien zur ältesten Geschichte Luzerns und des Gotthardweges. Gfd 84 (1929), S. 1—72.
- Kdm Unterwalden. Zürich 1899—1928.
- Durrer Robert und Hilber Paul, Diebold Schilling, Luzerner Bilderchronik 1513. Genf 1932.
- Egloff Eugen, Der Standort des Monasteriums Ludwigs des Deutschen in Zürich. Diss. Universität Zürich 1949. Exkurs II: Das Zürcher Monasterium und der Luzerner Rotulus, S. 129 ff.
- Fels Etienne, L'église abbatiale de Murbach. Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art 8 (1929), S. 21—38.
- Feulner Adolf, Die deutsche Plastik des 17. Jahrhunderts. München 1926.
- Fleischlin Bernhard, Studien und Beiträge zur Schweizerischen Kirchengeschichte. II. Bd., Luzern 1902.
- Die Stifts- und Pfarrkirche zu St. Leodegarius und Mauritius im Hof zu Luzern. Luzern 1908.
- Fleischlin Bernhard und Herzog Franz Alfred, Die Hofkirche zu Luzern. Luzern 1944.
- Frankl Paul, Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig 1914.
- Gantner Joseph, Kunstgeschichte der Schweiz, Bd. I: Von den helvetisch-römischen Anfängen bis zum Ende des romanischen Stiles. Frauenfeld 1936. — Bd. II: Die gotische Kunst. Frauenfeld 1947.
- Ganz Paul Leonhard und Seeger Theodor, Das Chorgestühl in der Schweiz. Frauenfeld 1946.
- Gatrio A., Die Abtei Murbach in Elsaß. I. Bd., Straßburg 1895.
- Grüter Sebastian, Geschichte des Kantons Luzern im 16. und 17. Jahrhundert (Kantonsgeschichte II. Bd.). Luzern 1945.
- Gysi Fritz, Die Entwicklung der kirchlichen Architektur in der deutschen Schweiz im 17. und 18. Jahrhundert. Aarau und Zürich 1914.
- Hahnloser Hans Robert, Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek. Wien 1935.
- Hamburger Ilse, Schmiedeeiserne Chor- und Kapellenabschlüsse in Oberschwaben und der Schweiz. Diss. Universität Freiburg i/B. 1929.
- Haupt Albrecht, Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland (Handbuch der Kunstwissenschaft). Berlin 1923.
- Hautmann Max, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken (1550—1780). München 1923².
- Hecht Josef, Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebietes. Basel 1928.
- Herzberg Adalbert Josef, Der heilige Mauritius. Düsseldorf 1936.
- Herzog Franz Alfred, Anfänge und Schicksale des Benediktinerklosters von St. Leodegar im Hof zu Luzern. Kùßnacht a/R. 1953.
- Hürbin Josef, Murbach und Luzern. Jahresbericht für die Höhere Lehranstalt in Luzern (1896).
- Jenny Hans, Kunstführer der Schweiz. Bern 1945⁴.
- Kautzsch Rudolf, Der romanische Kirchenbau im Elsaß. Freiburg i/B. 1944.

- Keßler Daniel*, Der Dillinger Baumeister Hans Alberthal. Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen a/D. LI (1945—1949).
- Kirschbaum Engelbert*, Deutsche Nachgotik, ein Beitrag zur Geschichte der kirchlichen Architektur von 1550—1800. Augsburg 1930.
- Kläui Paul*, Die Anfänge des Klosters Luzern und ihre politische Bedeutung. ZfSG 25 (1945), S. 1—21.
- Zur Frage des Zürcher Monasteriums. Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 2 (1952), S. 396—404.
- Knauth J.*, Das Straßburger Münster und die Cheopspyramide. Straßburg 1908.
- Knoepfli Albert*, Die Propsteikirche Wagenhausen. ZAK 13 (1952), S. 193—236.
- Landolt Hanspeter* und *Seeger Theodor*, Schweizer Barockkirchen. Frauenfeld 1948.
- Liebenau Theodor von*, Das alte Luzern. Luzern 1937².
- Jakob Kurrer. ASA 3 (1901), S. 275 f.
- Lübke Wilhelm* und *Haupt Albrecht*, Geschichte der Renaissance in Deutschland. 2 Bde, Eßlingen a/N. 1914².
- Mader Felix*, Kdm von Mittelfranken. Bd. I (Stadt Eichstätt). München 1924.
- Meyer Karl u. a.*, Geschichte des Kantons Luzern von der Urzeit bis zum Jahre 1500 (Kantonsgeschichte I. Bd.). Luzern 1932.
- Über die Gründung der Stadt Luzern. Festgabe Eduard Wymann, Bd. 2 = Hist. Neujahrsblatt, hg. vom Verein für Geschichte und Altertümer von Uri NF 1 (1946), S. 3—25.
- Moessel Ernst*, Die Proportion in Antike und Mittelalter. München 1926.
- Moos Xaver von*, Kdm Luzern I (Entlebuch und Luzern-Land). Basel 1946.
- Mühle Josef*, Zu Franziskanern in Luzern. Kirche und Konvent der Barfüßer. Eine kunst- und kulturhistorische Darstellung. Luzern 1945.
- Nüscheler Arnold*, Die Gotteshäuser der Schweiz. Gfd 44 (1889), S. 5 ff. und S. 62 ff.
- Pinder Wilhelm*, Deutscher Barock. Die großen Baumeister des 18. Jahrhunderts (Die Blauen Bücher). Leipzig 1940.
- Polaczek Ernst*, Denkmäler der Baukunst im Elsaß. Straßburg 1906.
- Rahn Johann Rudolf*, Zur Geschichte der Renaissancearchitektur in der Schweiz. Repert. für Kunstwissenschaft V (1882), S. 1—20.
- Statistik. ASA 18 (1885), S. 187—190.
- Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, beg. von O. Schmitt, hg. von E. Gall und L. H. Heydenreich. Stuttgart 1937 ff.
- Reichensperger August*, Vermischte Schriften über christliche Kunst. Leipzig 1856.
- Reinhardt Hans*, Die kirchliche Baukunst in der Schweiz. Basel 1947.
- Reinle Adolf*, Kdm Luzern II (Stadt, I. Teil). Basel 1953.
- Kunstgeschichte der Schweiz (hg. von J. Gantner), Bd. III: Renaissance — Barock — Klassizismus. Frauenfeld 1956.
- Rivius Gualtherus*, Vitruvius Teutsch. Nürnberg 1548 (vollständiger Titel oben S. 62, Anm. 6).
- Der Architectur ... bericht, vnd verstandliche vnderrichtung ... Nürnberg 1558 (vollständiger Titel oben S. 62, Anm. 5).
- Roritzer Mattäus*, Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit, 1486 (Facsimile-Druck). Regensburg 1923.
- Röttinger Heinrich*, Die Holzschnitte zur Architektur und zum Vitruvius Teutsch des Walther Rivius. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 167, Straßburg 1914.
- Rothenhäusler Erwin*, Baugeschichte des Klosters Rheinau. Diss. Universität Zürich 1902.
- Rziha Fr.*, Studien über Steinmetzzeichen. Mitteilungen der K. K. Kommission zur Erhaltung der Baudenkmale, Bd. 7 und 9, Wien 1881 und 1882.
- Schieß Traugott*, Quellenwerk zur Entstehung der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Aarau 1933 ff.
- Schlosser Julius von*, Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii). 2 Bde, Berlin 1912.
- Schneller Joseph*, Die zweihundertjährige Feier der Einweihung der Stifts- und Pfarrkirche in Luzern. Luzern 1844.

- Schröder Alfred*, Die Hofkirche in Neuburg a/D. Die Christliche Kunst 2 (1905/06), S. 206—215.
- Die Architektur Dillingens im Lichte der Geschichte. Bayernland 28 (1917), Nrn. 45—48.
- Schürenberg Lisa*, Der Anteil der südwestdeutschen Baukunst an der Ausbildung des salischen Stiles. Ztschr. für Kunstgeschichte 8 (1939), S. 249—280.
- Schwytzer Franz Xaver*, Die Altäre und die große Orgel in der Stifts- und Pfarrkirche zu St. Leodegar in Luzern und ihre Renovation (1862). Luzern 1863.
- Segesser Joseph Placidus* und *Schneller Joseph*, Das ehem. Benediktinerstift Luzern in baulicher Beziehung. Gfd 10 (1854), S. 245—255.
- Stange Alfred*, Die deutsche Baukunst der Renaissance. München 1926.
- Stuttman Ferdinand*, Deutsche Schmiedeeisenkunst. Bd. II, Renaissance und Frühbarock, München 1927.
- Thieme Ulrich* und *Becker Felix*, Allg. Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig 1907—1950.
- Thiersch August*, Proportion in der Architektur. Handbuch der Architektur, IV. Teil, 1. Halbbd., Stuttgart 1904³, S. 37—90.
- Ueberwasser Walter*, Spätgotische Bau-Geometrie, Untersuchungen an den Basler Goldschmiedrissen. Jahresbericht der öffentlichen Kunstsammlung, Basel 1928—1930, S. 79—122.
- Von Maß und Macht der alten Kunst. Straßburg 1933.
- Nach rechtem Masz. Aussagen über den Begriff des Maszes in der Kunst des XIII.—XVI. Jahrhunderts. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 56 (1935), S. 250—272.
- Velte Maria*, Die Anwendung der Quadratur und Triangulatur bei der Grund- und Aufrißgestaltung der gotischen Kirchen. Basler Studien zur Kunstgeschichte, Bd. VIII, Basel 1951.
- Viollet-le-Duc*, Entretiens sur l'architecture. Paris 1863.
- Vitruvius Pollio*, De Architectura libri decem (hg. von Rose Valentinus und Müller Herman). Leipzig 1867.
- Vokinger Konstantin*, Die Kirche von Stans. Stans 1947.
- Wackernagel Martin*, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern (Handbuch der Kunstwissenschaft). Berlin 1932⁴.
- Wölfflin Heinrich*, Italien und das deutsche Formgefühl. München 1931.
- Kleine Schriften (1886—1933; hg. von J. Gantner). Basel 1946.
- Die Architektur der Deutschen Renaissance. Festrede, gehalten in der öffentlichen Sitzung der K. Akademie der Wissenschaften (München) am 14. Nov. 1914. München 1914.
- Zemp Josef*, Die Schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architektur-Darstellungen. Zürich 1897.

3. Nachweis der Abbildungen

Photographien

Bibliothèque Nationale Paris: 10; P. Felder, Aarau: 12, 19, 20; J. Grau, Luzern: 4, 5, 9, 24, 25, 28; A. Hiller, Aarau: 3, 29, 30; Universitätsbibliothek Basel: 23; Herkunft unbekannt: 11, 21.

Pläne

P. Felder, Aarau: 6, 7, 8.
Techn. Arbeitsdienst des Kantons Luzern: 22, 26, 27.

Benützte Klischees

Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Basel/Bern: 1, 2, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37.

4. Abkürzungen

ASA	=	Anzeiger für schweizerische Altertumskunde.
Gfd	=	Geschichtsfreund.
Kdm	=	Kunstdenkmäler.
QW	=	Quellenwerk zur Entstehung der Schweizerischen Eidgenossenschaft.
RP	=	Ratsprotokoll.
StAL	=	Staatsarchiv Luzern.
StiAL	=	Stiftsarchiv Luzern.
ZAK	=	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte.
ZfSG	=	Zeitschrift für Schweizerische Geschichte.

V I T A

Ich, Peter Felder, von Entlebuch und Luzern, wurde am 9. Februar 1926 in Luzern als Sohn des Wilhelm Felder, Restaurateur, und der Hedwig geb. Andermatt geboren. Meine Vorbildung erhielt ich an der städtischen Primarschule und an der kantonalen Realschule. Im Winter 1945/46 absolvierte ich bei Antiquar Dr. Jules Coulin, «Kunsthhaus Pro Arte» in Basel, ein Praktikum. Anschließend weilte ich bis zum Sommer 1947 im Militärdienst. Meine Hochschulstudien in Basel, München und Zürich galten der Kunstgeschichte, der Archäologie und der Geschichte. Die Dozenten, bei denen ich Vorlesungen und Übungen besuchte, waren folgende: In Basel die Professoren E. Bonjour, J. Gantner, H. Reinhardt, K. Schefold und A. von Salis; in München die Professoren E. Buschor, H. Diepolder, F. J. Dölger, H. G. Evers, E. Gall, W. Groß, R. Guardini, H. Jantzen, H. Kähler, E. Kunze, K. H. Usener und Graf zu Stolberg; und in Zürich die Professoren H. Hoffmann, G. Jedlicka, P. Kläui, F. Stadler, L. von Muralt und A. von Salis. Das Universitätsstudium ergänzte ich durch Exkursionen nach Deutschland, England, Frankreich, Griechenland, Italien, Österreich und Spanien. Die Dissertation entstand unter Leitung von Prof. Gantner; dabei empfang ich auch Anregungen von Prof. Reinhardt. Die mündliche Prüfung fand am 18. Dezember 1953 statt. Seit Mai 1954 bin ich Assistent der aargauischen Denkmalpflege und arbeite am vierten Aargauer Band der «Kunstdenkmäler der Schweiz».



Abb. 1. Bildnis des Architekten Jakob Kurrer S. J., 1639

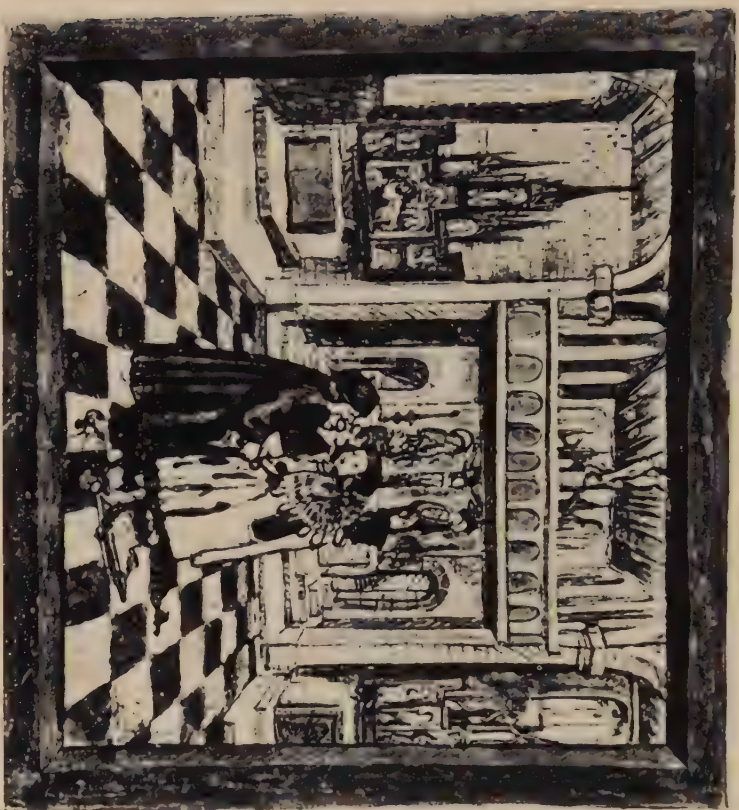


Abb. 3. Inneres der Domkirche zu Sitten (Ermordung des Andreas von Silenen) — in Anlehnung an die alte Hofkirche (Schilling-Chronik, fol. 167 a)

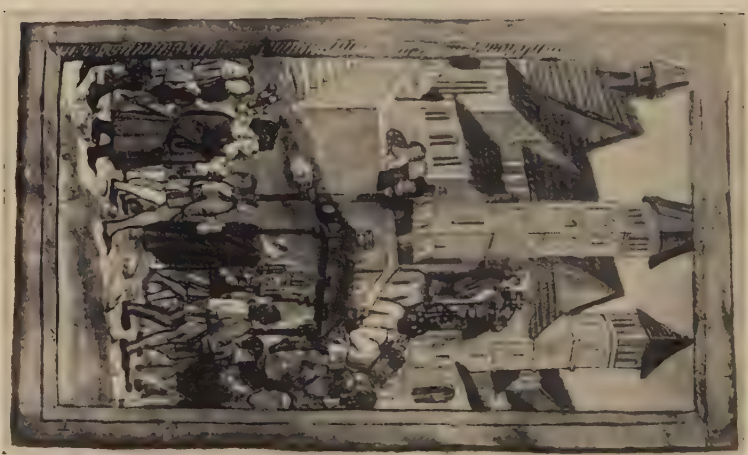


Abb. 2. Die alte Hofkirche mit der romanischen Turmfassade vor 1506 — Einzug Kaiser Sigismunds (Schilling-Chronik, fol. 53 b)

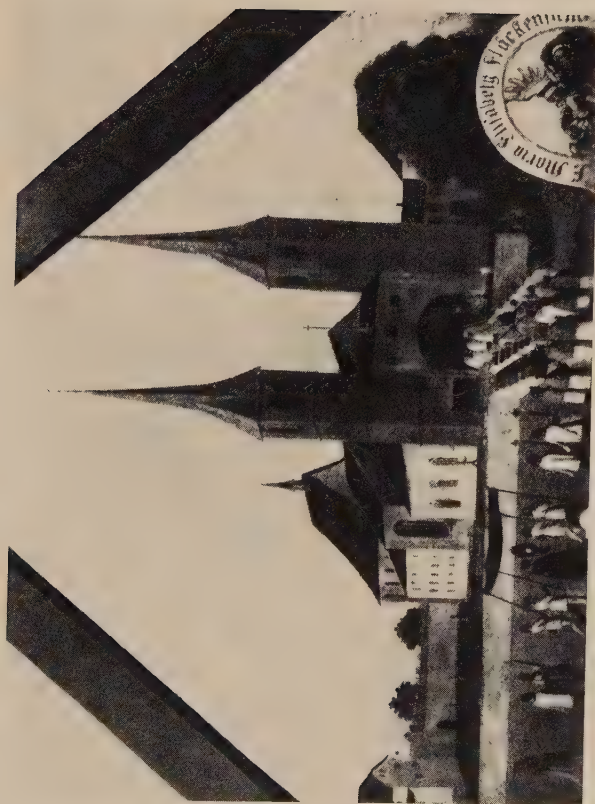


Abb. 4. Ansicht der alten Hofkirche von Nordwesten, um 1620
(Tafelbild Kapellbrücke Luzern)

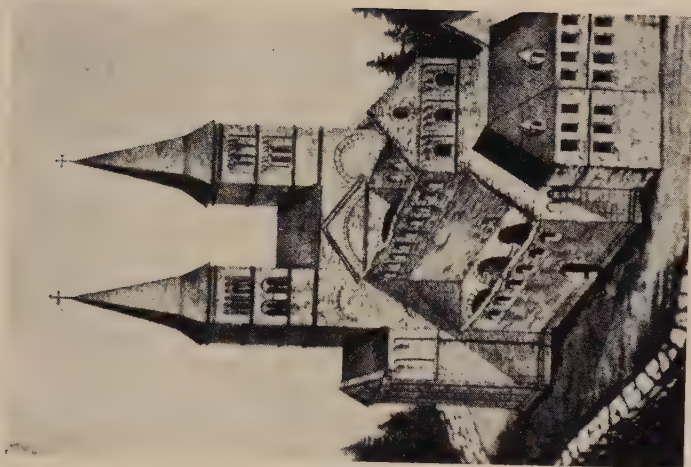


Abb. 5. Nordwestansicht der Abteikirche
Murbach im Elsaß.
Zeichnung von J. A. Silbermann (1712—1783)



Abb. 6 und 7. Rekonstruktionsversuch der alten Hofkirche (Zustand unmittelbar vor dem Brand von 1633). Grundriß und Längsschnitt

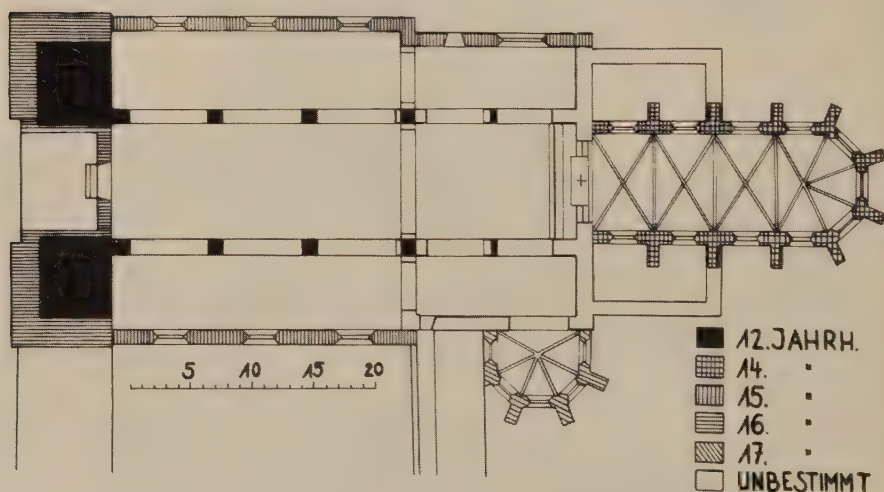




Abb. 8. Rekonstruktionsversuch der alten Hofkirche (Zustand unmittelbar vor dem Brand von 1633). Ansicht von Südwesten



Ab. 9. Nichtausgeführtes Einsiedler Umbauprojekt von Jakob Kurrer, 1633. (Stiftsarchiv Einsiedeln)



Abb. 10. Entwurf zum Eichstätter Jesuitenkollegium von Jakob Kurrer, um 1624. (Bibliothèque Nationale Paris)



Abb. 11 (oben). Eichstätt. Hauptfassade der Jesuitenkirche
Abb. 12 (unten). Eichstätt. Innenhof des Jesuitenkollegiums



Abb. 13. Stift im Hof. (Ausschnitt des Schumacherschen Stadtprospektes von 1792)



Abb. 14. Hofkirche und Stiftshäuser von Nordwesten



Abb. 15. Hofkirche. Westfassade mit Freitreppe und Stiftshäusern



Abb. 16. Hofkirche. Inneres gegen Osten



Abb. 17. Hofkirche. Vorhalle mit Hauptportal



Abb. 18. Hofkirche. Ausschnitt der Westfassade von 1633 ff.
mit Giebel von 1788

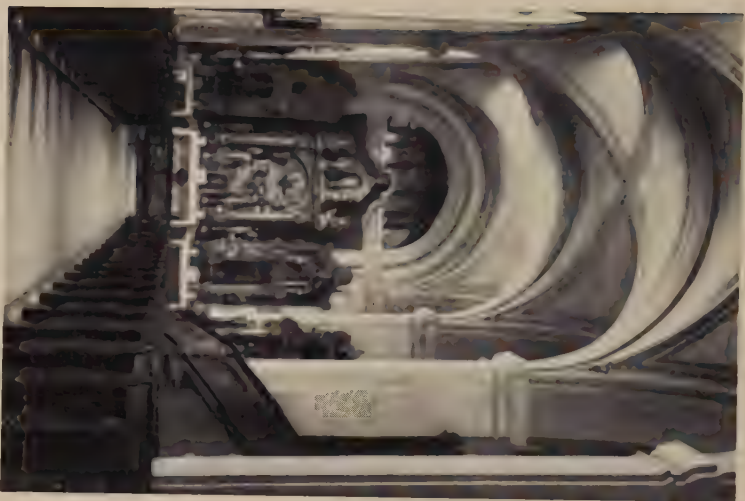


Abb. 20. Hofkirche. Nördliches Seitenschiff



Abb. 19. Hofkirche. Nordfassade

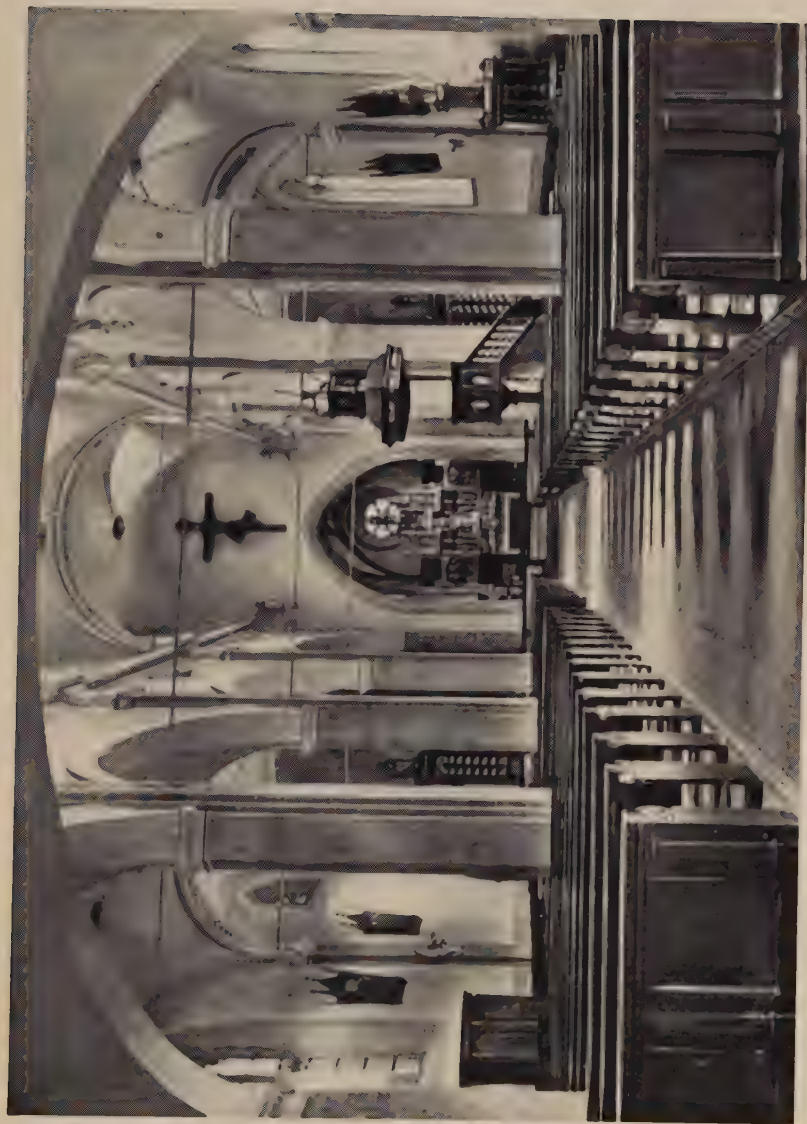


Abb. 21. Pfarrkirche Glis. Inneres gegen Osten

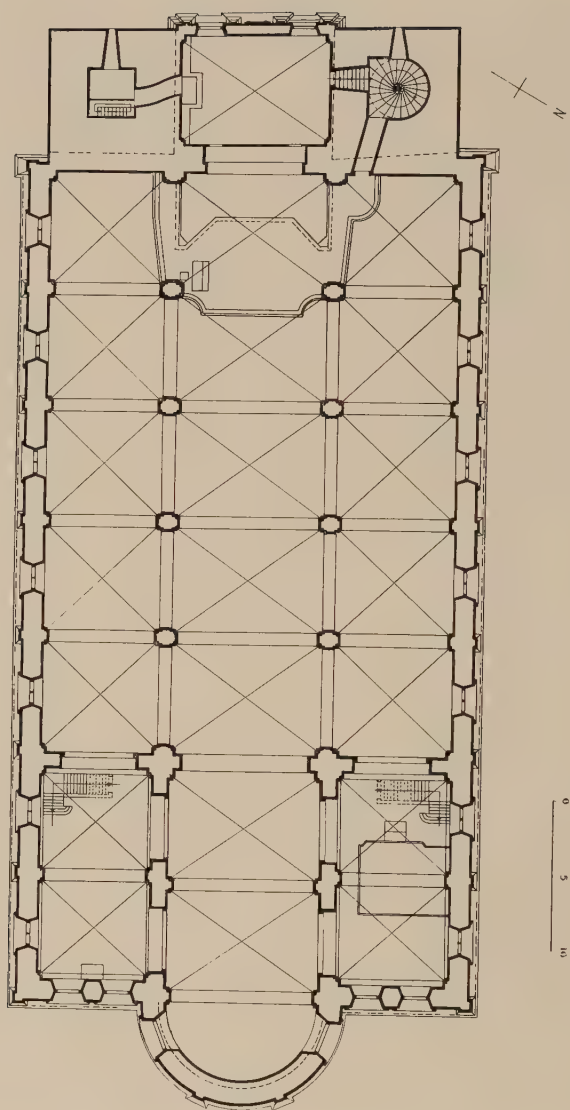


Abb. 22. Grundriß der Hofkirche. Maßstab 1:500

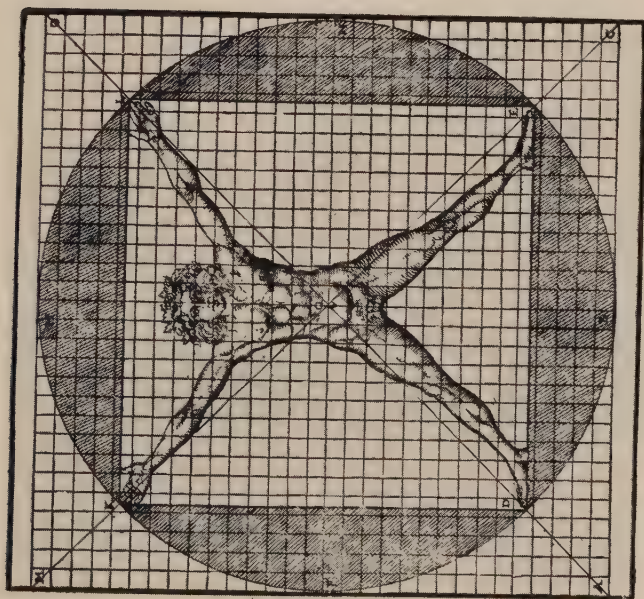


Abb. 23. «Homo quadratus» nach Vitruv

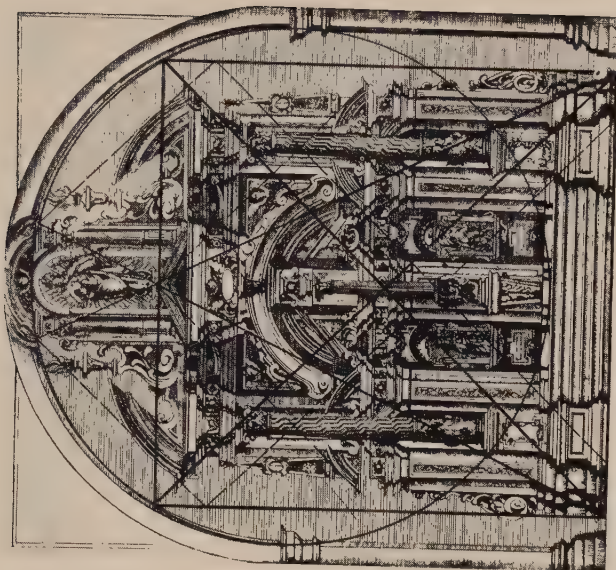
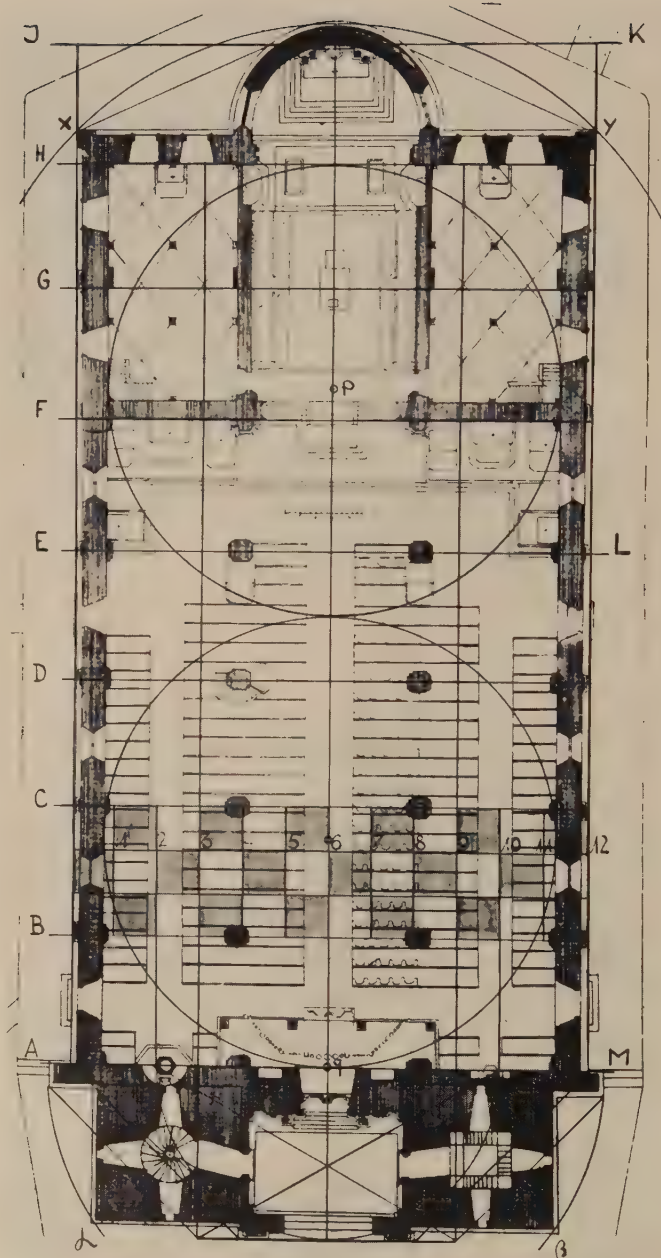


Abb. 24. Hauptportal der Hofkirche (Kupferstich von J. U. Geißler nach dem Originalplan, um 1670) mit eingezeichneter Quadratur

Abb. 25. Grundriß der Hofkirche (Kupferstich von J. U. Geißler nach dem Originalplan, um 1670)
mit eingezeichneter Quadratur



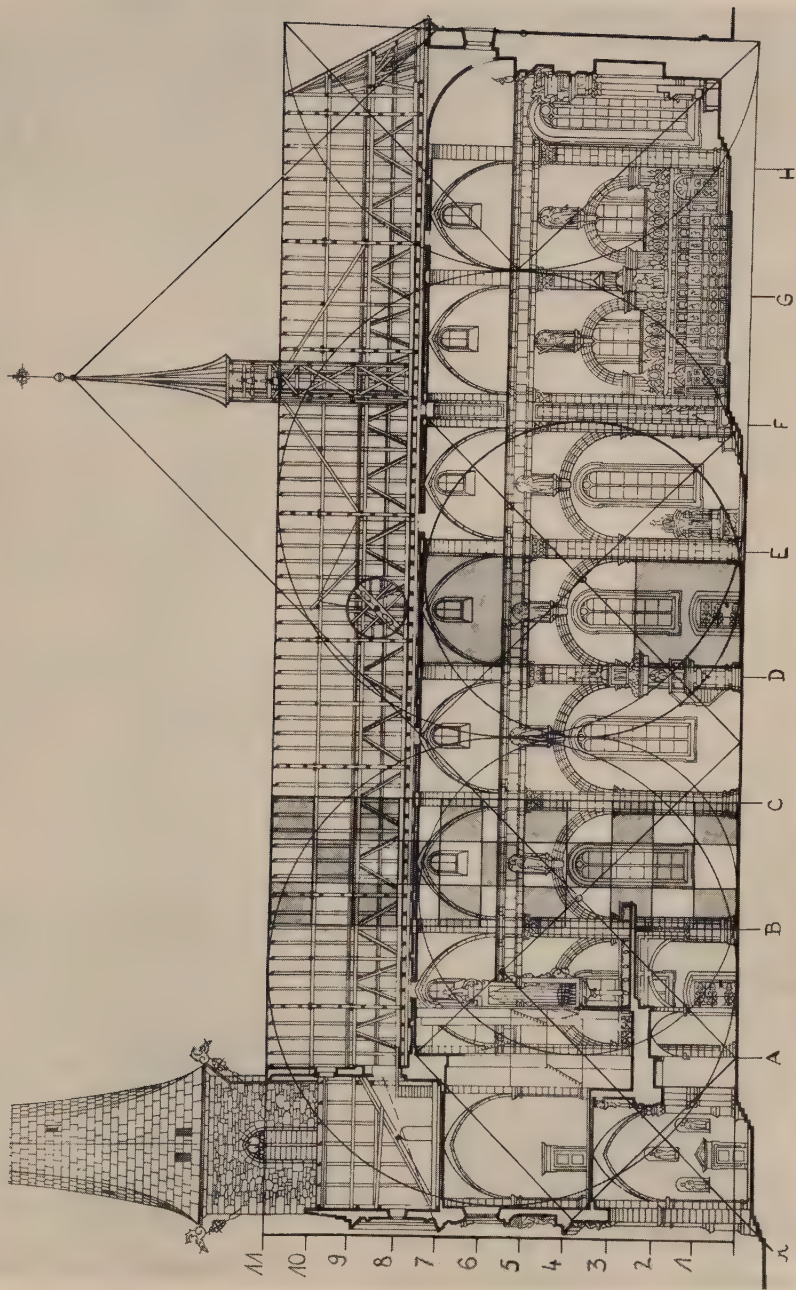


Abb. 26. Längsschnitt der Hofkirche mit eingezeichneter Quadratur

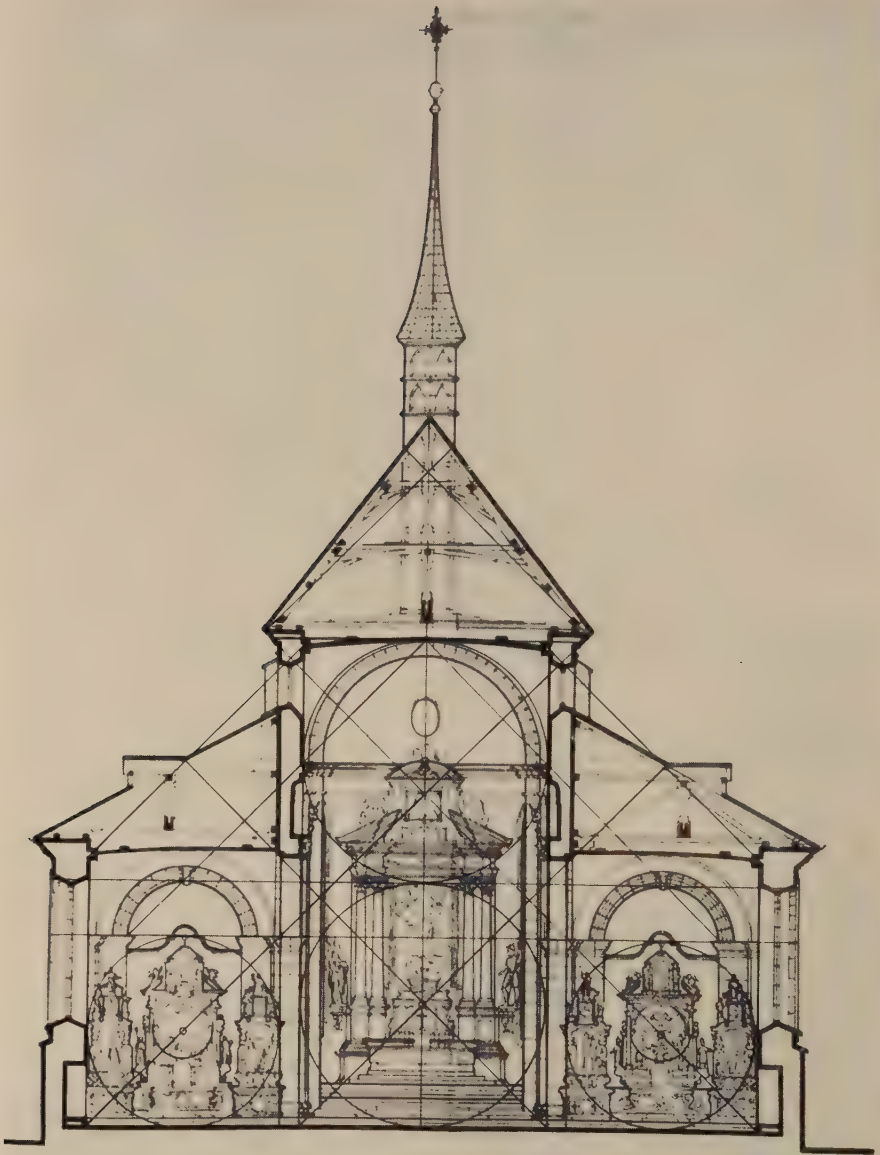


Abb. 27. Querschnitt der Hofkirche mit eingezeichneter Quadratur

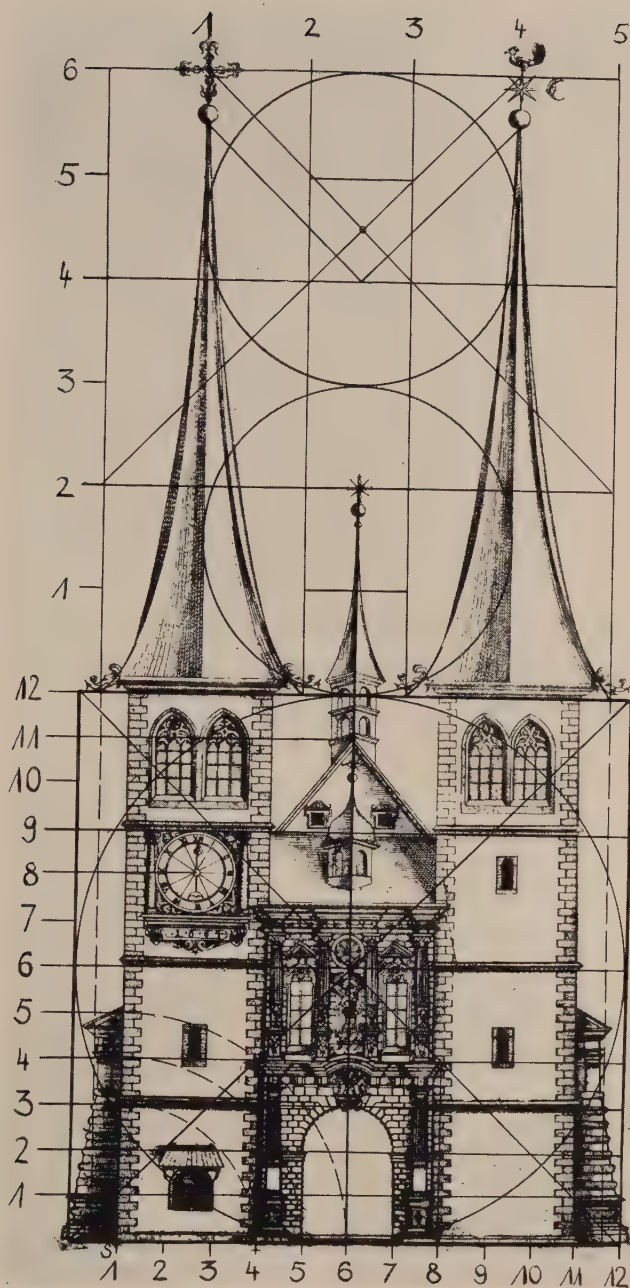


Abb. 28. Westfassade der Hofkirche (Kupferstich von J. U. Geißler nach dem Originalplan, um 1670) mit eingezeichneter Quadratur

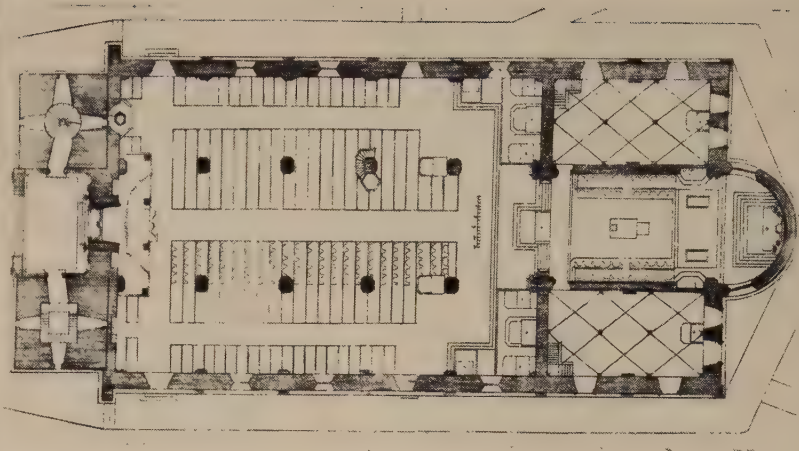


Abb. 31. Grundriß der Hofkirche



Abb. 30. Sog. «Idea Bavaria» II

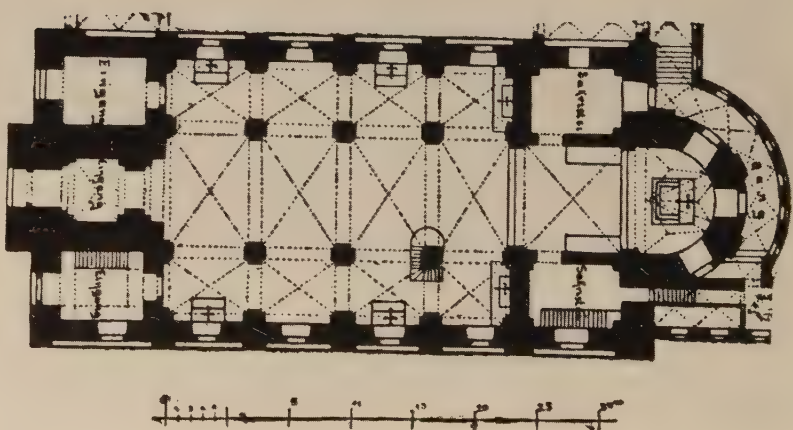


Abb. 29. Neuburg a/D. Grundriß der Jesuitenkirche

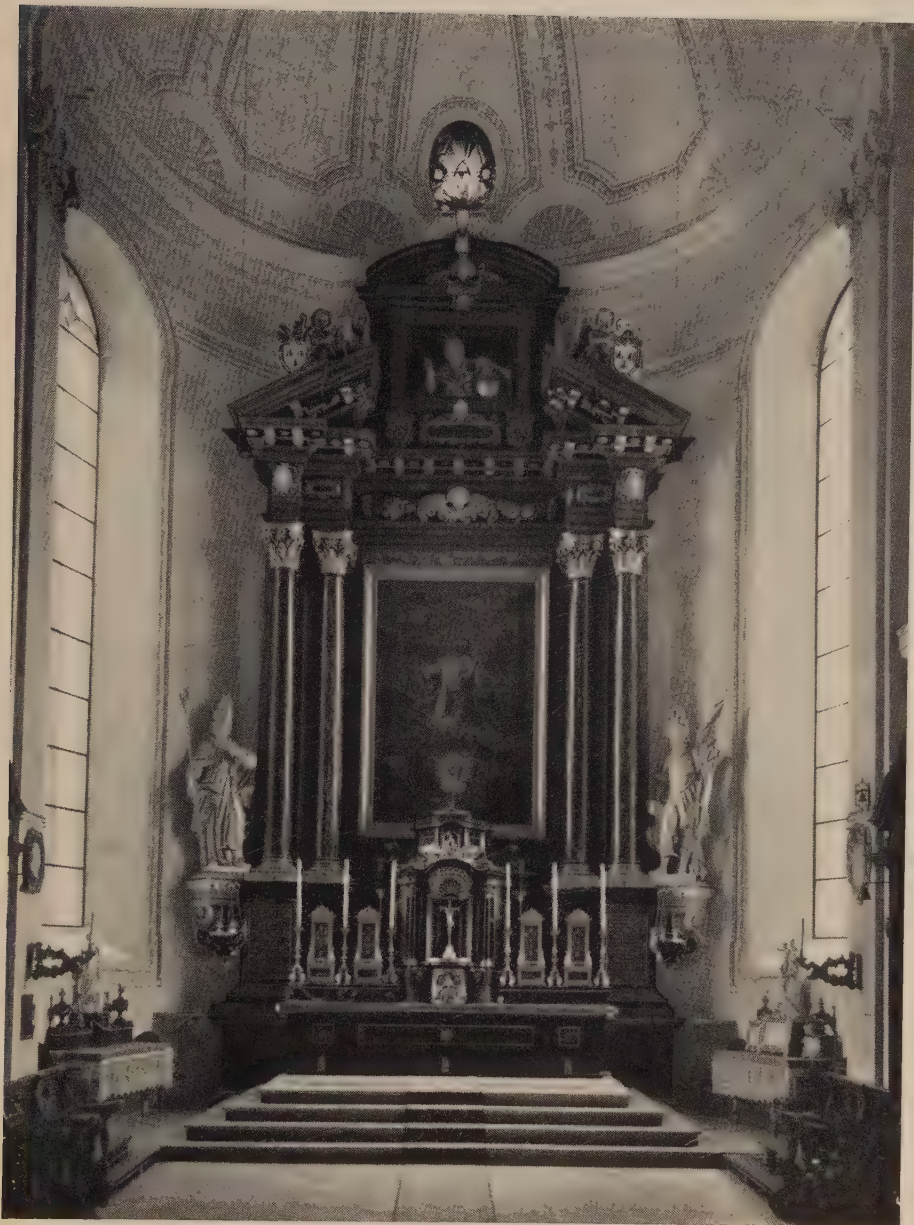


Abb. 32. Hofkirche. Hochaltar, um 1633/34



Abb. 33. Hofkirche. St. Andreas-, Mariae-End- und St. Mauritiusaltar im nördlichen Seitenschiff, 1640 ff.

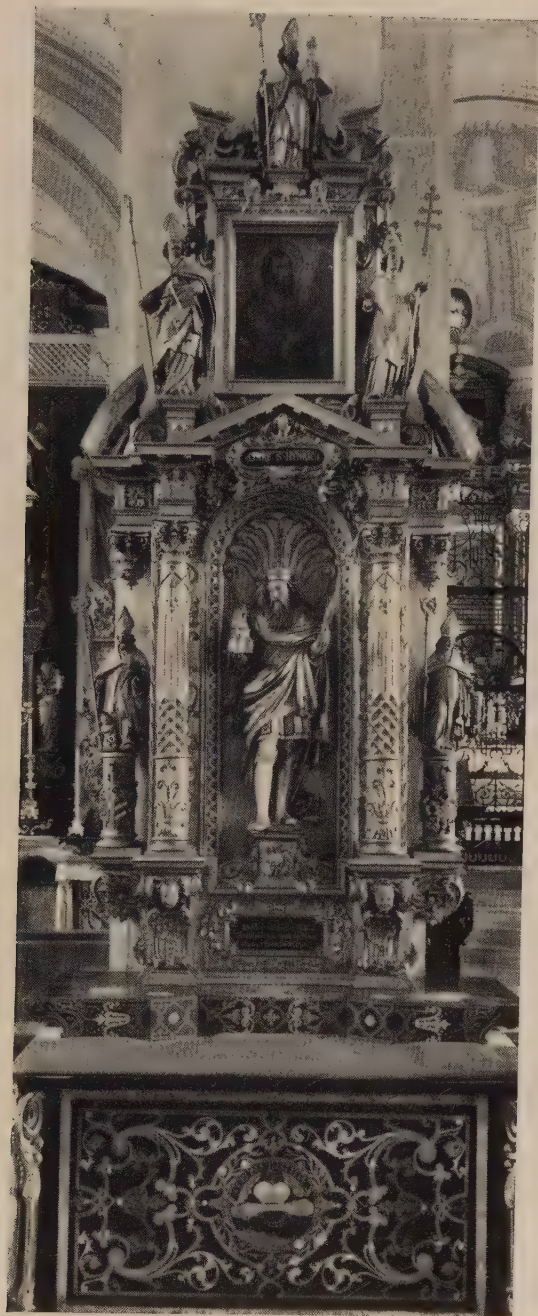


Abb. 34. Hofkirche. Heinrichsaltar, um 1640



Abb. 35. Hofkirche. Inneres gegen Westen mit Orgelprospekt (1642/50) und Kanzel (1637/39).



Abb. 36. Hofkirche, Chorgestühl von 1639/42, Evangelienseite

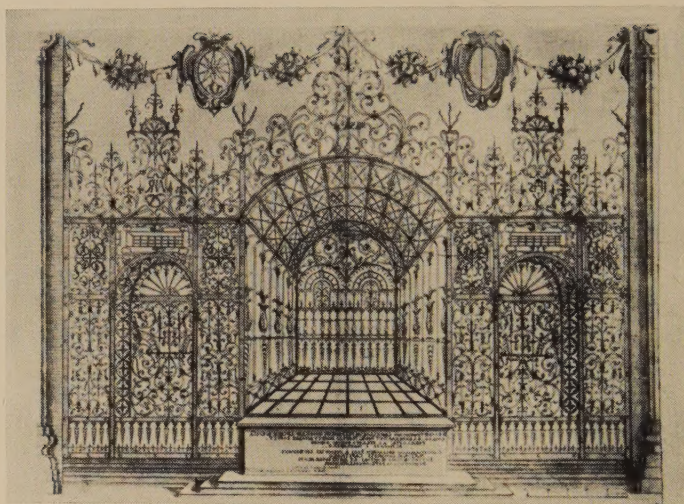


Abb. 37. Hofkirche. Chorgitter, 1641/43.
(Kupferstich von J. U. Geißler nach dem Originalplan, um 1670)

